



مركز تحقيق تكاملي في علوم إسلامي

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول

العدد الثاني

يناير ١٩٨١

ربيع أول ١٤٠١

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس إدارة

صلاح عبد الصبور

مستشار التحرير

د. زكي نجيب محمود
د. سهير القلماوي
د. شوقي ضيف
د. عبد الحميد يونس
د. عبد القادر القط
د. مجدي وهيب
د. مصطفى سوييف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

د. صلاح فضل

د. جابر عصفور

سكرتيرة التحرير

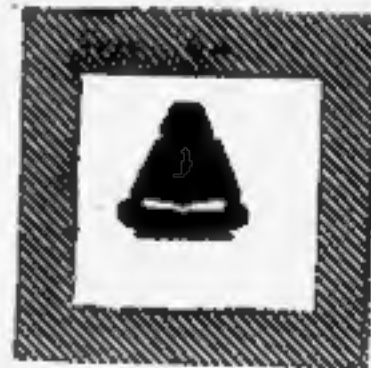
اعتدال عثمان

سكرتير التحرير التنفيذي

محمد أبو دومة

الإشراف الفني

سعيد المسيري



• الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد و ٢١ دولاراً للهيئات - طبعاً بـ
صندوق البريد (البلاد العربية - ٥٠ بـالد ٥ دولار)
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عبد الصبور - هيئة التحرير العامة للكتاب طبع كورنيش النيل - بولاق -
القاهرة - ج. خ. م. بـالبرق ١٢٢١٩

• الإعلانات

يقع عليها جـ (مئة) نسخة أو مئتيها للمعلنين.

• الأسطر على البلاد العربية

لبنان ١٥٠ - سوريا ١٥٠ - العراق ١٥٠ - ليبيا ١٠٠ - الأردن ٥٠ -
البحرين ١٥٠ - الكويت ١٠٠ - تونس ١٠٠ - الجزائر ١٥٠ -
مغرب ١٥٠ - مصر ١٢٠ - ليبيا ١٠٠ -

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٢٠٠ لـش. - وصندوق البريد ١٠٠ لـش.
ترسل الاشتراكات بـمئة بـردياً مكرمة.

مناهج النقد الأدبي المعاصر

الجزء الأول

صفحة

٥	أما ليل..... رئيس التحرير
٦	هذا العدد..... المحرر
	مداخل :
	مناهج النقد الأدبي
١٥	بين المادية والوصفية..... د. ع. طهين
	الاتجاه النفسي :
٢٦	التمثيل النفسي للأدب..... د. فراج أحمد فراج
٣٦	الدراسة النفسية للاتجاه الفني..... د. مصطفى حنونة
	قيمة الإصلاح
٥٧	ومناخها ليل سور بعض الأدباء..... د. ع. طهين
	الاتجاه الاجتماعي :
٦٥	الأدب والطبوع..... د. صبري حنا
٧٨	المنهجية الأدبية..... د. ع. طهين
٨٤	من التوبة التولية..... د. جابر عصفور
١٠٩	علم المنهج الأدبي..... د. لؤي جولدندان
	الأسلوبية :
١١٥	علم النقد بالنقد الأدبي..... د. عبد الرزاق
١٢٣	الأسلوبية المنهجية..... د. محمود عباد
١٢٦	الأسلوبية : علم والتاريخ..... د. سليمان العطار
	مع القائل :
١٤٥	بين القول القوي والقول النفسي..... د. عبد السلام الشكري
	البنوية :
١٦٠	البنوية : ماذا يعني لنا؟..... د. فراج أحمد
١٦٨	البنوية : من أين وإلى أين؟..... د. ليلى فرح
١٨١	البنوية : دراسة نفسية..... د. هادي وحيد
١٨٨	بنوية من التوبة..... د. شكري عباد
	ندوة العدد :
٢٠١	البنوية (البنوية الأولى)..... د. إيمان : إيمان عباد
	الواقع الأدبي
	لجنة نقدية :
٢٢٤	عرض لنبذة إلى النقد..... د. مينا قاسم
	عرض دراسات حديثة :
٢٣١	البنوية القصصية ومنهجها الاجتماعي..... د. عبد الحميد حواس
٢٣٨	الأسلوبية والنقد الأدبي..... د. شكري عباد
٢٤٦	البنوية البنوية..... د. نادر شوقي
٢٥١	من فن الأدب العربي في العصر الحديث..... د. حسن القبا
	مناجيات أدبية :
٢٥٦	مدح الشاعر زكي وبداية القصة الفنية..... د. سيد حامد الشناج
٢٦١	رأى والفن..... د. مينا حنا
٢٧٠	القصص بلا حكاية..... د. نجيم حنا
	الدوريات الأجنبية :
٢٧٢	الدوريات الأجنبية..... د. فراج أحمد
٢٨٠	الدوريات الغربية..... د. هادي وحيد
	رسائل جامعية :
٢٨٥	عرض رسائل..... د. شكري عباد
	مجلد رمزي
٢٩١	يليو جرافيا..... د. فراج أحمد
٢٩٧	تقارير :
٣٠٠	مؤثر الكتاب السابع عشر..... د. ناصر عبد الله
	ترجمة : إسحاق عباد
	This Issue :

محتويات العدد





أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

● قريباً : مكتبة المستعجلات ، مكتبة التراث

أما قبل

قصود

■ فإنه بعد صدور العدد الأول من هذه المجلة ، وما قبله من استقبال كرم لدى القراء والمثقفين بأمور الثقافة على مستوى الوطن العربي ، عبر عنه بعضهم كتابة في الصحف والمجلات ، أو في رسائل خاصة نجشمو إرساها إلى إدارة المجلة - لا يسعنا إلا أن نتجه بالشكر إلى كل الكلمات المضيئة التي عبر فيها أصحابها عن تقديرهم للجهد الذي بذلناه في إخراج ذلك العدد . وقد أشفق علينا كثيرون ، وخالج كثيرين الشك في أن المجلة يمكن أن تستمر في نفس المستوى من الإلتقان في المادة والإخراج . ولنا أقل إشفاقا على أنفسنا ، فنحن لا نملك أكثر من جهد متواضع ، ولكننا مطمئنون إلى أن جهود الآخرين من ذوي النوايا الخفية ستند دائما من أرونا ، وستمنحنا طاقة دفع أكبر مما نعهد في أنفسنا .

وآخرين أشفقوا من أن المجلة - بحجمها الضخم - لن تتوافر لها المادة العلمية الرصينة على نحو ما حدث في العدد الأول . ويرجع هذا الإشفاق - الذي نقدره كذلك - إلى تصور نجد أنفسنا مضطرين إلى ألا نقرهم عليه ، وهو أن العقول قد أجديت ، وأن الأحوال الرصينة قد تقلصت ، فالواقع أن الطاقات الكامنة لا حدود لها ، وأن القدرات الواعية تنمو وتزايد على نحو متصل ، وأن الراغبين في العطاء أكثر مما نتصور . ونجربنا العسيلة في هذا العدد شاهد صدق على ما نقول .

■ لقد كان في خطتنا التي أعلنها أن يكون موضوع العدد الثاني هو «مناهج النقد الأدبي» . ونحن نجعل بين أيدينا مادة هذا العدد وفقا للصورة التي رسمناها له تبين لنا أن هذه المادة تكفي لإخراج مجلد في أكثر من أربع مائة صفحة من هذا القطع الكبير . وهذا دليل واضح على أن هناك كثيرا من الطاقات قد وجدت المجال للتلأم لا نطالها فبادرت ، حتى قامت مبادرتها كل ما كان في الحسبان .

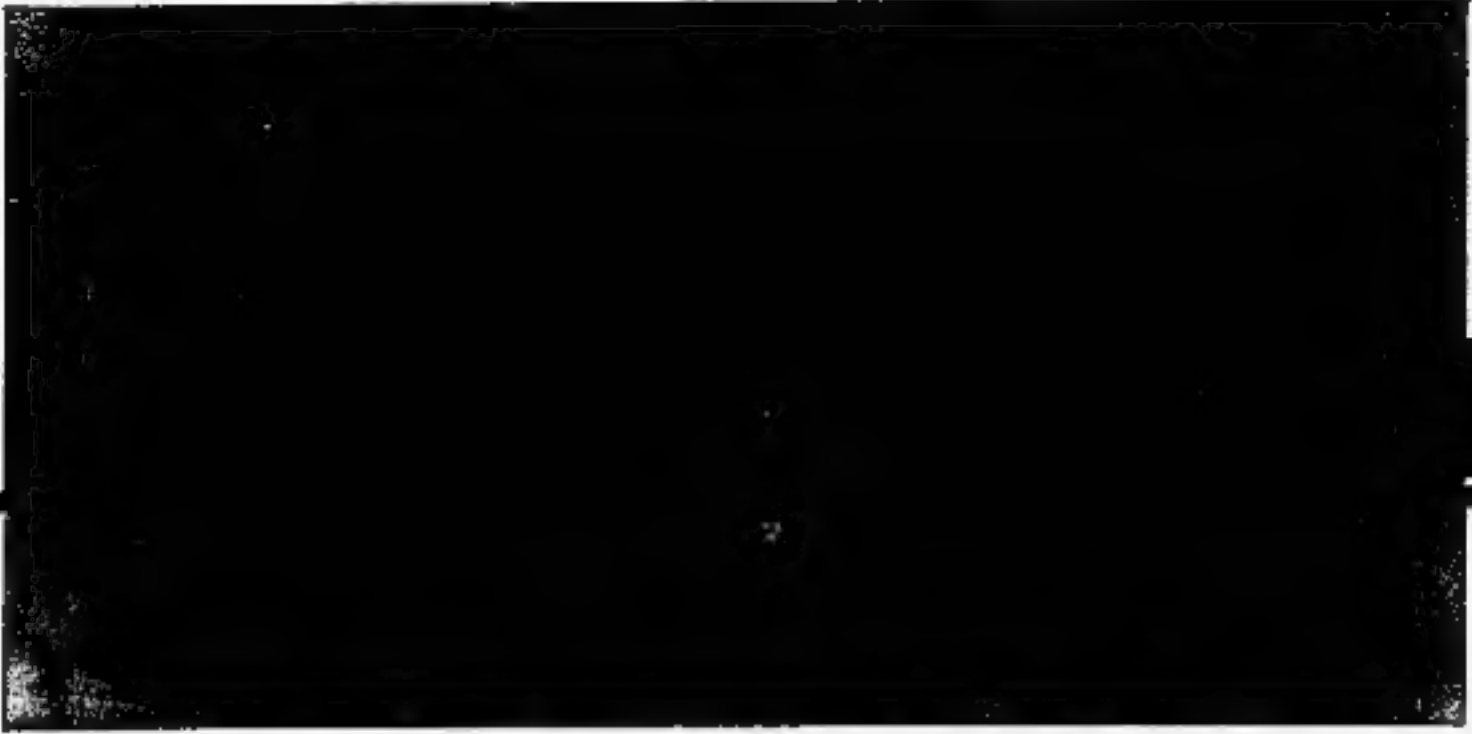
يبقى بعد ذلك أن نعود فنؤكد أن المجلة تفتح ذراعيها لكل مشاركة علمية جادة ، ترد إليها من أي مكان ومن أي كاتب في مصر وفي الوطن العربي بأسره ، وكل ما هنالك أنها لا تخضع في منج تحريرها للأسلوب العشوائي ، بل تلزم بتخطيط منهجي دقيق لكل عدد . ويتضمن هذا أن يتم الاتفاق على الموضوع قبل الكتابة بين الكاتب وتحرير المجلة . وقد لا يرضى هذا المطلب بعض الناس ، ولكننا نرجو من كل الكتاب أن يشاركونا التزاما .

وإذا كان القراء الكرام قد رضوا كل الرضا عن إخراج العدد الأول ، تقديرا منهم لما يستطيع ، فإننا نصارحهم بأننا لم نكن على هذا القدر من الرضى . ومن أجل هذا فقد حرصنا في هذا العدد على أن يكون إخراجنا أكثر اتقانا ، مستفيدين في هذا من تقنيات أكثر تقدما . ولما كان العدد الأول قد كلفنا خمسة أضعاف الميزانية الذي بيع به ، فإننا نرجوا من القارئ الكريم أن يقدر موقفنا إذا نحن ألقينا عليه بقدر يسير من أعباء هذه التكلفة المادية فرضنا ثمن البيع .

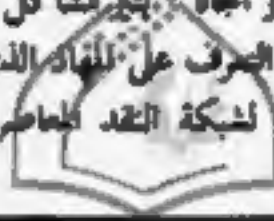
وأما بعد فقد أعلننا في الاعتبار كثيرا من المقترحات التي أسفرت عنها نقود مناقشة العدد الأول التي عقدت بمقر المجلة ، وكثيرا من المقترحات التي كتب إلينا بها دعوة أعزاء في الوطن العربي ، وأملنا أن نكون عند حسن ظنهم .

رئيس التحرير

وأمام هذا الموقف الجديد ، وإشفاقا منا نحن - هذه المرة - على القارئ الذي يريد أن يجد الوقت لاستيعاب كل كلمة ، لم نجد متاعا من أن نوزع هذه المادة الغزيرة على عددتين بدلا من عدد واحد . لهذا فقد اخترنا من المناهج النقدية لهذا العدد أربعة مناهج ، هي : المنهج النفسي ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج الأسلوبي ، والمنهج البيئوي ، وأرجأنا المناهج الأخرى إلى العدد القادم . على أن هذا الاختيار وهذا الإرجاء لم يكونا عشويين ، وأيضا فإنها لا يعينان مطلقا أفضلية مناهج على غيرها ، أو مادة على مادة ، فكل المناهج سواء من منظور المهمة التي نذبت المجلة نفسها لتحملها ، وكل الذين شاركوا بالكتابة أهل فضل



كان على المجلة ، بعد أن طرحت مشكلات التراث ، أن تطرح مشكلات أخرى ، لعلها الوجه الآخر من المشكلات التي يتربها تعاملنا مع التراث . وتربط هذه المشكلات بعملية الاعتبار الصعبة التي يواجهها الناقد وهو يختار مدخله الخاص إلى العمل الأدبي - موضوع دراسته . ويقتدر ما غفل خصوصية المدخل مشكلة فإن وضع هذه الخصوصية داخل إطار عام ، يظه منج أو اتجاه ، يثير مشاكل أخرى ، تزداد تشابهاً وتنوعاً ، خصوصاً عندما نضع القارئ في الاعتبار ، ونحترم حقه في التعرف على المؤلف الذي يصحرك عليه الناقد ، والتعرف على الاتجاهات والمناهج التي تثير له فهم الخيوط المعقدة لشبكة النقد المعاصر .



ويبدأ هذا العدد بمقال المختص من الدكتور عز الدين سماعيل حول «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية» . وهو محاولة لمتابعة حركة الفكر النقدي بعامة في تردها بين المنهج الذاتي الاستدلالي والمنهج الموضوعي الاستقرائي ، وتسجيل لوجهات النظر المختلفة في موضوع القيمة الأدبية ومعاييرها الخلقية والجمالية ، وما طرأ على وظيفة النقد في العصر الحديث من تحول بتأثير استفاضة المناهج العلمية والمذاهب الأيديولوجية من إصدار الأحكام إلى التحليل والوصف . ومن ثم يتعرض المقال لمحاولة تأسيس ما يسمى بعلم الأدب ومدى إمكانية تحقيقه ، وما يثار في وجهه من صعوبات منهجية وإيديولوجية ، منتهياً إلى ما انتهت إليه سوسيولوجية لوسيان جولدلمان التي تحاول إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي ، مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبي تناول اللذين ظلا يتبادلان المكان في تاريخ الفكر النقدي .

أما المحور الأول للعدد فيدور حول الاتجاه النفسي في دراسة الأدب . ويدور حول هذا المحور نوع من الحوار بين اتجاهين هما : اتجاه التحليل النفسي الذي يطرحه الدكتور فرج أحمد فرج ، واتجاه علم النفس التجريبي الذي يطرحه تلامذة الدكتور مصطفى صوف ، من خلال نموذج محمد لدراسة الإبداع الفني ، يطرحه الدكتور مصري حنورة ، ومحاولة لتحديد «قيمة الإصلاح» عند الأدباء .

أما دراسة الدكتور فرج أحمد فرج فتقوم على تحليل نفسي لمحتوى قصة «ليلي والذئب» من مجموعة «ليلي الغريبة» للكاتبة السورية فاددة السان .

وتتعلق الدراسة من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسي - بوصفه نظرية في الإنسان - أن يكشف - في أي صلب إبداعي - عن معان ودلالات ضمنية ، تقع في المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيراً عن جوانب إنسانية أعمق ، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج . وإذا كان العمل الأدبي يتحول - على أساس من هذه الفرضية - إلى «دال» يقع «مدلوله» في نطاق نظام أشمل هو نظام الليبدو ، فإن تفسير العمل يعني فهم مستوياته السطحية في ضوء المستويات الأعمق التي تردنا إلى اللاشعور . وعندئذ تصبح قصة «ليلي والذئب» قناعاً لما يسميه الكاتب «جذل الخوف والوحدة والاعتزاب» ، بل تغلبو القصة

أشبه بالحلم - وإن تميزت عنه - وتعمق التحليل المستويات ليكشف عن العلاقات الوظيفية بين صور رامة تفودنا إلى معنى القصة . ويرتبط المعنى بخروج الإنسان مطروداً من الجنة ثم سعيه إلى العودة من جديد . وإذا كانت القصة تبدأ بالخوف فإنها لا تكف عن الاستمرار في مواجهته ، على نحو يجعل الحفافة منطوية على أمل موجب ورغبة واضحة ، في إعادة جسور التواصل مع الآخر . وتصبح القصة - في النهاية - شأنها شأن كل أعمال الفن ، ضرباً من ضروب العلاقة المتميزة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر ، على نحو تسمى معه الذات إلى التكيف مع موضوعها ، مثلاً تسمى الأنا إلى الاتصال بالآخر والتواصل معه . وبمثل هذا التوجيه يندو الفن شكلاً راقياً من أشكال الحلم ، يسمى كلاهما إلى التواصل وإلغاء الحفرة الفاصلة بين الأنا والآخر . وبين الذات والموضوع .

ولكن هذه الغاية للفن يمكن أن تتكشف من منظور آخر ، وعلى أساس من منبج متميز . ومن هنا يؤكد الدكتور مصري حنورة ما سبق أن أكدته أستاذة الدكتور مصطفى سويح ، فيري أن الفن سعى إلى التكامل ، يتطوى على محاولة لرأب الصدع بين الأنا والآخر . وكما حاول التحليل النفسي الوصول إلى مستويات أعمق ، عن طريق استبطان قصة « ليلي والذهب » ، فإن علم النفس التجريبي يتوجه صوب هذه المستويات ، في قصيدة « شق زهران » للشاعر المصري صلاح عبد الصبور ، على أسس تجريبية واضحة . وبعد أن يقدم الدكتور حنورة مجموعة الأسس النظرية التي تبرز منهجه وتشرح أدواته ومفولاته ، يحدد الإبداع باعتباره نشاطاً يتطوى على الأصالة والطلاقة والمرونة واستشفاف للشكالات ، وباعتباره عملية معقدة تمر بمراحل الاستعداد والاختيار والإشراق والتنفيذ ، وباعتباره وظيفة تفرز بمحاولة المبدع الفكك من أسر الغموض الذي يحوطه ويكبل خطاه فيفصل بينه وبين الآخرين .

ولا يكتفى الدكتور حنورة بما أجزه المنهج الذي يتبناه في مستويات « الطاقة الإبداعية لدى المبدع » ، بل يمتد خطوه أبعد . ويحاول اختبار المنهج على الإنتاج الأدبي نفسه ، مؤكداً أن التاج الإبداعي إن لم يكن أصدق المحكات في الكشف عن كفاءة المبدع فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح في الكشف عن الخصائص الإبداعية في العمل . وهكذا ، يصبح الأساس النفسي للفعال « بطانة » قصيدة « شق زهران » .. بطانة تترك بصماتها على العمل ، وتتجلى في أبعاد معرفية ووجدانية وجمالية واجتماعية ، فتشير إلى القدرات العقلية والعمليات الذهنية ، كما تشير إلى سمات شخصية ، مثلاً تشير إلى قدرات تشكيلية وقيم جمالية متميزة ، ولا تفصل - في ذلك كله - عن مشاكل اجتماعية وجوانب اقتصادية . ويقدر ما تمضي الدراسة في الكشف عن كل هذه الأبعاد في حركة صلاح عبد الصبور في الانتقال بين عناصر قصيدته فإنها تغطي الصور الشعرية وتدرسها ، وتصف الأبعاد الاجتماعية والقيم التي يتبناها الشاعر ، وتكشف عن الدوافع الشخصية التي تحكم حركة القصيدة ، وتتابع التحويلات الداخلية لها ، لتقف الدراسة على صراع المبدع مع ما ينشأ في طريقه من عقبات .

وتأتي دراسة الدكتور محي الدين أحمد حسين عن « قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومناقضاتها في سير بعض الأدباء » لتواصل تطبيق نفس المنهج على جانب آخر . وتؤكد الدراسة أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة التي توازي رغبتهم في إعادة النظام إن هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسعى إليها المبدع . ومن هنا تغدو العملية الإبداعية نظاماً آخر ، يستند إلى أعمق مكونات الشخصية ، وهو القيم . ولكن التركيز يتم على « قيمة الإصلاح » ، باعتبارها القيمة التي تفسر للشعور الدائم بالاختلال ، على مستوى العلاقة بين الأنا والمبدعة والنحن . إن هذه القيمة تفسر رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالشكل المحدد سلفاً ، أو

الحل الذي يفرض عليه ، أو الذي يمثل فيه إلى غيره امتثالا بلغى حريته ، مثلاً تفسر سعيه إلى طرح صيغ جديدة تفرض أهدافه على الآخرين ، فتحقق التوازن من وجهة نظر «الأنا المبدعة» لا «الأنا المدعنة» . ولذلك تمثل عناصر قيمة الإصلاح في إحساس الأديب بتلك الرغبة الجامحة التي تضطرم داخله ، والتي تدفعه إلى تخليص البشرية ، والاحساس بحاجة العالم إلى النظام ، مثلاً تدفعه إلى خلق معنى لكل ما حوله ، وهذا يعني توتراً في إطار علاقته مع النحن ، والتزاماً دائماً يتجاوز الوضع الآلي لهذا الإطار . على أن هذه النتائج لا تتحقق عن طريق التأمل ، أو الاستبطان ، بل بالتجريب ، والتحقق الإمبريقي . وهذا يعني تصميم مقياس لقيمة الإصلاح نفسها ، وعندئذ ندخل إلى عالم إحصائي يتطوى على «عينات» و«بطاريات» واختبار ، و«جداول» و«أرقام» ، نصل من خلالها إلى تأكيد قيمة الإصلاح باعتبارها قرينة دافع قوى لدى المبدع ، أعني دافعا يحته إلى خلق نظام مغاير ، نظام يمتزج فيه الاستقلال بالصدق ، والحلم بالممكن ، وتتقلب فيه الحرية على الضرورة .

ومن المؤكد أن الدراسات الثلاث السابقة لا تمثل كل مناهج الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ، ولكنها كافية من حيث توضيحها لبعض الأبعاد ، ومن حيث إيجازها بأبعاد أخرى . وأهم من ذلك أنها تلمح إلى أهمية البعد الاجتماعي في العلاقة بين «الأنا» و«النحن» في العملية الإبداعية . وقد لا تركز هذه الدراسات على الجانب الاجتماعي بالقدر الذي يتطلبه بعضنا ، ولكن هذا التركيز ليس مجالها ، بل مجال اتجاه آخر هو الاتجاه الاجتماعي .

إذا كان الاتجاه النفسي يركز بالضرورة . على العمل الأدبي من حيث صلته بمبدع فرد ، يقوم الاتجاه - بمناهجه المتعددة - بدراسة خصائصه الإبداعية ، والعمليات النفسية التي تتحكم فيه لحظة الإبداع . والتي تكشف في العمل المبدع ذاته ، فإن الاتجاه الاجتماعي ينحصر متحى مغايراً في التركيز ، بمعنى أنه يهتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي ، أو مجموعة اجتماعية ، أو طبقة . ويقوم الاتجاه - بمناهجه المتعددة - بالكشف عن الصلة التي تربط بين العمل وشئ خارجه بالضرورة ، مثلاً يقوم بدراسة العمليات الاجتماعية التي تتحكم في لحظة الإبداع ذاتها ، والتي تكشف في العمل الأدبي ذاته ، بل يتجاوز ذلك لدراسة المستويات الاجتماعية لعمليات الإنتاج والنشر والتلقي والتدقيق . والصلة بين الاتجاهين - على هذا النحو - صلة وليقة ، فكلاهما ينطلق من داخل العمل إلى خارجه ، وكلاهما يعود إلى العمل محملاً برؤى تكشف عن طبيعة العمل ذاته . لكن الخلاف بينها يظل خلافاً في درجة التركيز على الفرد المبدع أو المجتمع المؤثر والمتأثر في آن واحد . ومن الطبيعي أن يكون كلا الاتجاهين أقدم الاتجاهات النقدية ، لأن كليهما يجيب عن سؤال أساسي متصل بالذات الكامنة وراء العمل الأدبي ، وما يتسم به من خصائص تربط بذات خالقه ، ومتوجهة إلى ذات خلقة متأثرة .

من هذه الزاوية يلتصق الدكتور صبرى حافظ دراسته عن العلاقة بين «الأدب والمجتمع» ، وهي «مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي» بالحديث عن البعد التاريخي لهذه العلاقة ، فيردنا إلى أفلاطون وأرسطو ، بل إلى ما قبل ذلك ، حين يؤكد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة قديمة قدم وعي الإنسان بأنه يبدع فناً . وينقلنا «المدخل» الذي يقدمه الدكتور صبرى حافظ إلى المستويات التاريخية لبحث هذه العلاقة ، فمن «فيكو» Vico بفكرته عن الإنساني بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي إلى مدام دي شتال Mme de Stael بكتابتها عن «تناغم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية» إلى هيوليت تين بثلاثية البيئة والجنس واللحظة التاريخية ، ومن كارل ماركس بمفهومه عن العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنى الفكرية والإبداعية الفوقية ، إلى لوكاش Lackacs وتطويرة لعلم الجمال الماركسي ، وتأسيسه لمفهوم النمط الإنساني الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة التاريخية ، ومن لوكاش بإجتاده في نظرية الانعكاس إلى مفهوم «التوليف» الذي يتوسط ما بين بنيتين ، وينهض معتمداً على العناصر المضادة ، على نحو ما يتبدى فيما يُعرف بمدرسة فرانكفورت ، ومن مدرسة فرانكفورت إلى الإنجازات المعاصرة عند جولدمان وبيير ماشري في فرنسا ، وريچوند وليامز وتيري إيجلتون في إنجلترا ، وفردريك جيمسون في الولايات المتحدة . وتلك رحلة طويلة ، تبدأ من البسيط إلى المركب ، وتتجاوز الجدولس الأولية ، والأفكار الآلية ، لتصل إلى مفاهيم معقدة ، تفيد من النبوية ، وتتجاوزها في تأصيل نموذج معقد للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، حتى نصل إلى المفهوم الأخير الذي يتصور الأدب باعتباره «مؤسسة اجتماعية» تجسد مجموعة من القيم المحددة ، تتطوى - بدورها - على درجة من التماسك واليقين الكيفي . وعند هذا الحد يتكشف «علم اجتماع الأدب» من منظور جديد ، وتفتح أمام النقد الأدبي آفاق أوسع ، وتصحح كثير من المفاهيم الخاطئة عن الطبيعة الاجتماعية للأدب ، وتؤكد الطبيعة الأدبية لعمل الناقد ، فتفتح السبيل إلى مراجعة المفاهيم التقليدية للانعكاس ، ذلك للمصطلح الذي شوهه بعض أنصاره تشويهاً لا يقل عن تشويه خصومه .

ولا شك أن «اجتماعية الأدب» - على هذا النحو - تثير إشكالية الانعكاس «فيأتي السؤال المهم عن الرمز المجد لهذه الإشكالية ، ويبدو مصطلح «المرآة» مصطلحاً مراوفاً ، يكشف ولا يكشف عن «اجتماعية الأدب» . وذلك هو المركز الأساسي الذي تدور حوله دراسة جيمس بوريللي ، أستاذ الأدب بجامعة نانسي ، في فرنسا ، التي تكرم بكتابها خصيصاً هذا العدد من «فصول» . ويبدأ بوريللي بحثه بالإشارة إلى مجموعة من الاستعارات تؤكد العلاقة الثنائية بين الأدب والمجتمع . مثل «تمثيل» و«صورة» و«انعكاس» و«مرآة» ، لكنه يتوقف عند المرآة من حيث هي استعارة متعددة الأبعاد لأوجه العلاقة بين الطرفين . وما دما قد دخلنا في الأبعاد المتعددة للعلاقة فقد دخلنا في «رؤية العالم» والفرق بينها وبين «الأبديولوجيا» وتتجاوز بتعقيد الأبعاد المتعددة المفاهيم الساذجة للانعكاس إلى الأوجه المتصارعة لعالم العمل الأدبي . وتتوقف الدراسة وقفة متأنية عند «جان جيونو» الكاتب الفرنسي لتكشف عن الأبعاد المتعددة بين إنتاجه والواقع الاجتماعي الذي عاش فيه ، بحيث لا تمثل فاعلية أبديولوجية أعماله في خصوصية فكرة مشروع المجتمع الذي تدعو إليه الأعمال بقدر ما تمثل في النقد الذي توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . وبحيث تتكشف الأوجه المتعددة لهذه الأعمال ، فتقودنا - مرة أخرى - إلى إشكالية الانعكاس ، من حيث عجزه - كمفهوم - عن اختراق أعمال بعينها ، ومن حيث نجاحه في الحالات للبشارة في التصور . وهكذا يطرح السؤال :

وماذا عن الشعر ، والموسيقى ؟

وكيف يمكن أن يحدد الإطار الاجتماعي للأشكال الجمالية التي تتمتع بحرية نسبية ؟

وهل هناك صلة من نوع ما بين الأشكال الجمالية في «جوهرها» ولي تطورها ؟

لقد أكد بعض ممثل هذا الاتجاه ، في أشكاله المعاصرة ، عدم وجود علاقة تماثل بسيطة بين تغير الأبديولوجية وتغير الأدب ، مثلاً أكد أن الشكل الأدبي بنية مركبة ، دوماً ، من عناصر ثلاثة على الأقل : بمعنى أنه يتشكل جزئياً بواسطة التاريخ الأدبي (المستقل نسبياً) للأشكال ، ويتطور من أبنية أبديولوجية معينة تسود ، ويحسد وضعا معيناً من العلاقات بين المبدع والمطلق . وقد نتساءل عن الاستقلال النسبي ، أو نتساءل عن مستويات العلاقة بين هذه العناصر ، مثلاً نتساءل عن النموذج التصوري الذي يستهدي به الناقد الاجتماعي في دراستها . وكلها أسئلة مطروحة ، يسعى النقد الاجتماعي إلى الإجابة عنها من خلال ما يسمى بالتوجه صوب «علم النص الأدبي» . على أن هذا التوجه لا يعني إلغاء ما سبق أن أثير ، بل يعني تطويره ، وكما يقول بوريللي - بحق - في ختام دراسته فإننا نحتاج إلى دراسات متعددة وموضوعية ، توصلنا إلى أقصى درجة من الفعالية في تعاملنا مع مختلف النصوص ، ولا ضمير في الاختيار والتجريب ، ظالمهم أن نتذكر أن أقصر الطرق للوقوع في الخطأ هو الاعتقاد بأننا (دائماً) على صواب .

إن الاختيار والتجريب يعني التوجه إلى الموضوعية ، والسعي وراء التطوير والتعميق سعي إلى اكتمال المفهوم ، وبالتالي اكتمال المنهج . ومن هذه الزاوية تبدو حيوية بعض إنجازات النقد الاجتماعي للأدب ، بل تبدو أهمية «البنوية التوليدية» . لقد أقاد النقد الاجتماعي - من خلالنا - من كل المنجزات المتاحة ، وحاول تطوير مفاهيم للاقترب من أحسن مستويات العمل الأدبي ، وتأمل خصائصه النوعية ، باعتباره بنية أدبية لها دلالتها الوظيفية ، وعلاقاتها التكوينية ، التي يمكن فهمها لها موضوعياً .

والحديث عن «البنوية التوليدية» Genetic Structuralism يعني الحديث عن لوسيان جولدمان Lucien Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠) (وهو ناقد روماني الأصل ، فرنسي الجنسية ، احتل كثيراً من المراكز العلمية في فرنسا منها - كلية الدراسات العليا ، ومركز البحث الاجتماعي) وعن تطويره للأصول التي تقيها من جورج لوكاش ، وتعميقه لدراسة أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع . والمداخل إلى فهم «البنوية التوليدية» - كما يرى الدكتور جابر عصفور بقراءته في «لوسيان جولدمان» - هو مفهوم «رؤية العالم» ، باعتبارها بنية تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه ، وبين الأساق الأدبية والفنية والفكرية ، فهي «كلية متجانسة» تكمن وراء الخلق الثقافي وتحكمه ، مثلاً تتجلى فيه ، وتكشف بواسطته . والحديث عن العلاقة بين «رؤية العالم» و«عوامل الأعمال الأدبية» يعني حديثاً عن عمليات بنائية ، تتولد فيها أبنية أدبية (هي الأعمال الأدبية) عن أبنية فكرية ، هي رؤية - أوروؤى - العالم ، عند مجموعة اجتماعية أو طبقة . ومن هذه الزاوية تصبح «البنوية التوليدية» منهجاً في دراسة الأدب ، ومفهوماً عنه . أما منهجيتها فتتمثل في عملياتها الاجرائية التي تزوج بين تفسير العمل - أي فهم العلاقات بين

العناصر المكونة لبنيتها - وشرح العمل - أي فهم بنيتها باعتبارها وظيفة كبنية تشمل ، تقع خارج العمل وتتجلى فيه في نفس الوقت . وإذا كان التفسير فيها للعناصر الأدبية الخاصة في العمل الأدبي فإن الشرح فهم لوظيفة هذه العناصر الاجتماعية . وإذا كانت العمليات الإجرائية في المنهج - على هذا النحو - عمليات داخلية وخارجية معاً : فإنها عمليات تنطوي على مفهوم للعمل الأدبي من حيث هو بنية دالة . لا تتحدد ، أو تقوم : أو تحلل ، إلا على أساس من وظيفة تؤدي . وهكذا يفهم العمل الأدبي «جانباً دالة» لا يتحدد طابعها الجانبي إلا بما تنطوي عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل . فتحدد قيمته مثلاً بتحدد منهج دراسته . ولا شك أن اكتمال فهم هذا المنهج لا يتم إلا بتقديم مثال لما قام به من تطبيق . وأهم من ذلك إدخال المنهج نفسه في حوار مع المناهج المخالفة له . حتى تتكامل القسيات الإيجابية والسلبية للمنهج . ولا شك أن تقديم ترجمة لواحد من أبحاث جولدسمان نفسها يتيح للقارئ الدخول في منطقة حوار هذا المنهج مع نفسه . وحواره مع نقائضه ، بل يتيح للقارئ تكوين قراءاته الخاصة عن البيئية التوليدية . وعن الاتجاه الاجتماعي كله . ولذلك يختم الاتجاه الاجتماعي بترجمة لما كتبه جولدسمان عن «علم اجتماع الأدب» الوضع ومشكلات المنهج . وهي دراسة نشرت عام ١٩٦٧ في المجلة العالمية للعلوم الاجتماعية . ونصدر عن اليونسكو بأكثر من لغة حية .

ولكن ماذا عن أسلوب العمل الأدبي ؟

إن الاتجاه الاجتماعي - شأنه شأن الاتجاه النفسي - قد يقع في التركيز على محتوى الأعمال . وقد لا يتعمق دراسة العلاقات اللغوية المكونة للعمل الأدبي .

وقد ازدهرت «الأسلوبية» أساساً بدعوى تحلّص النقد الأدبي من مخاض الانطباعات : ومن التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق لشيء يقع خارجها . وبفقد ما أفادت الأسلوبية من علم اللغة انضباطاً ودقة وصرامة . حاولت التحام العلاقات اللغوية للعمل الأدبي . مثلاً حاولت أن تطرح بديلاً للنقد الأدبي بمعنى التقليدي ؟ فهل أصبحت في ذلك ؟ هذا ما يحاول المصنف الخاص بالأسلوبية الإجابة عنه .

ويبدأ هذا المصنف بدراسة الدكتور عبده الراجحي عن «علم اللغة والنقد الأدبي» وتناقش الدراسة القضية من زاوية العلاقة بين علم اللغة والنقد الأدبي . وكما يقول صاحب الدراسة فإن هذه العلاقة مرت بتحويلات : فقد كانت تقوم على نوع من الاتصال الواضح في التراث (شرح النصوص ، والتعليق عليها ، وتحديد المستوى العالي للأداء اللغوي) . ولكن هذه العلاقة عانت من انفصال آخر نشأ عن تحول علم اللغة إلى علم وصلي جامد لا يلتفت إلى طرائق الأداء الفردي . ولكن العلاقة تغيرت مع تحول المنحى عند التوليديين ، واكتشاف مفهوم الأداء والكفاءة عند تشومسكي وتطورهما عند أتباعه وهما مفهومان يرتبطان بالجانب الخلاق للغة . وإذا باللغويين الذين سعوا إلى الابتعاد عن ميدان النقد الأدبي يعودون إليه . فيعودون إلى استخدام الأدوات اللغوية في التعامل مع العمل الأدبي فيما يعرف بعلم الأسلوب .

وينهض تبرير هذا العلم على أساس أن النقد الأدبي قرين دراسة تقييمية ترتبط بالانطباعات الذاتية ، فلا يؤسس بذلك أحكاماً موضوعية . وعلى العكس من ذلك علم الأسلوب الذي يحاول تجاوز الانطباعات ، وتأسيس نظر موضوعي إلى العمل الأدبي .

وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة العامة فإن علم الأسلوب يدرس الجوانب الخاصة في اللغة ، والتنوعات الفردية ، باعتبارها انحرافاً عن هذا النمط ، فهو وصف للانحراف اللغوي على المستوى الأدبي ، وتقييم له ، وكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» في اللغة .

وتتعمق الدراسة فهم اتجاهات علم الأسلوب ، تستغل من مستويات عامة تشكل ما يسمى علم الأسلوب العام ، إلى الاتجاهات الأكثر خصوصية للدراسة ، الطاقات ، التعبيرية والتنوعات «الفردية» على مستويات أكثر تحديداً ، ثم تتجاوز الدراسة هذا المستوى إلى محاولة التمييز بين التوجه النفسي والتوجه الوطني ، والتوجه الإحصائي في التحليل الأسلوبي .

وبقدر ما تكشف الدراسة أبعاد كل هذه الجوانب فإنها تختتم بملاحظات مهمة لأبد من وضعها في الاعتبار قبل الشروع في أي دراسة أسلوبية .

وتعبر هذه ملاحظات في دراسة الدكتور محمود عياد عن «الأسلوبية الحديثة» - وهي دراسة صرح على نفسها - أنه
 «الأسلوبية» - إحياء عن الإشكالية لدى غيره «علم الأسلوب» Stylistics - «فيما سمي الدكتور عياد «الرجعي» -
 «الأسلوبية» - فيما سمي الدكتور محمود عياد - متأماً للدكتور عبد السلام المنصفي - صاحب كتاب «الأسلوبية الحديثة» (بوس
 ١٩٧٧) - ويبدأ بحث الدكتور عياد بمحاولة تعريف «الأسلوبية» - ثم سجاورها محاولاً تحديد ماهية «الأسلوبية» - وسوف نلاحظ
 مع الأسلوبية في محورها في ثلاثة مناهج أساسية - نظر أولها إلى الأسلوب باعتباره الحرفاء عن اللغة العربية - وبصورتها في
 الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأخطاء وتوافق الظواهر - ونظر ثانياً إلى الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل سبلان تصفية
 النكس في اللغة - ومن ثم محاولة وضع قواعد لإمكانيات هذه الطريقة - ثم توقف الدراسة عند حوزت «الأسلوبية»
 فتمرر بحث كل مهمة تقع كلف من معضلة تطبق علم اللغة المعنى على النص الأدبي الخاص - فوجه محدودية - دراسة معوية في
 مقدر شمول - لدراسة نقدية - وبراحة التكرير على الحملة في الأسلوبية مقابل التكرير على كلفة نص في لغة الأدبي - وبراحة
 أخير مشكلة القيمة التي - على خلافها في الأسلوبية - ونقد ما يؤكد هذا كله استجابة قصاء الأسلوبية على نقد أدبي فيه
 يؤكد قدرتها على أن تكون مقيدة له - ومضرة لمستويات التحليل فيه - وإذن في النقد بعض ما في الأسلوبية وريادة في
 الأسلوبية بعض ما في النقد الأدبي

لكن وجهة النظر متعددة هذه تحتاج إلى وجهة نظر أخرى مفصلة - ذلك لأن محتاج إلى دفاع الأسلوبية عن نفسها - مثلاً
 محتاج إلى أن نسمع صوتاً متعاطفاً معها - ومن هنا يفرض الباق بحث «الأسلوبية» علم وتاريخ - وهو بحث ترجمه الدكتور سليمان
 العطار عن الألمانية - وحاور التعريف بأهم أفكار كانه وهو فيتور مارييل دي أجبار - وأهمية البحث ترتبط بتاريخية وتعاضد
 مثلاً بكر في المعومات الوصفية التي يقدمها عن المذاهب والانجازات - ابتداء من شارل بيل تلمدد دو سوسير - ومرور بكارل
 فوسلر - وليوشينتر (نظريته عن «الدائرة المعوية») وشارل بروو وتلامذة فيرث - ويضاف إلى ذلك كله ما ينتبه به بحث من صيد
 عن سهم «الأسلوبية» في الأسلوبية - وما ساء به الأسلوب الكبر «الأسلوب» وتلامذته في الكشف عن الأبعاد متعددة
 واستنويات المتشعبة للأسلوب.

وإذا كانت الدراسات السابقة كلها - كبر الأسلوبية - تقوم على العرض الوافي - أو التاريخ المقوم - أو الموقف الناقد -

في دراسة عبد السلام المنصفي تقدم تطبيقاً لأصول الأسلوبية على النص الأدبي - تصاهرت فيه المعرفة اللغوية والحدس النقدي
 وتتحرك هذه دراسة حول محاور ثلاثة نحية - يتصل أولها ببعد القيمة الذي يرسحه النقد الأدبي - ويتصل ثانياً ببعد التحصيل
 المعوي في الأسلوبية - ويتصل ثالثاً ببعد الشرح الذي يتحاور الفهم والتفسير - ليتصل ما بين بنية النص في ذاته وبنية خارجه
 فيها - هي العالم المنصفي - الذي يتجلى في النص - ويقع خارجه في الوقت نفسه - وهكذا يصبحنا عبد السلام المنصفي في معاصرة
 من معامرات لقراءة الأسلوبية - «مع الثاني» - لياشئ المستويات للتداخلة والتجاوية والمفصلة التي تتصل ما بين «المفرد
 الشري» - والمفرد - «مع الثاني» - وهي قراءة تمثل استمراراً معقلاً لما قام به صاحبها من درس أسلوب (في كتابه هي
 «الأسلوبية والأسلوب» - وتحليل «شعر المنصفي» - و«أبام» طه حسين - وأساليب الشرط في القرآن - وغيرها من الأعمال) -
 حول أن يطرح فيه بدلاً «السيا» - أو «لغوي» في نقد الأدب - ومطبخ المنصفي - في قراءة الثاني - هو لوصول في قراءة تسير
 أغوار النص - دون أن تتعامل معه باعتباره بنية متعلقة - أو دالاً دون مدلول - ومن هنا لا تنحصر القراءة في النص وحده - بل
 نخلص منه نقطة للبدء - نُسجل بالأحد من خارجه - ولكنها تعود إلى النص - لتؤسس التواشع بين القول الإنشائي والإحصاء
 نصفي في علاقة وثيقة - فتؤكد ما تطوى عليه الصياغة المعوية عند الثاني من حاصيتين أساسيتين هما - الفرق - والصراع - وهذا
 كان الفرق حالة ازدواج في الكيان النصفي - فأبها حالة تحول عبر الحساسية القوية للثاني إلى معنى «دنه روح وجودي
 يقوم على التوتر بين «الأنثى» و«المحيية» على المستوى الإنشائي - كما يقوم على التوتر بين «الأنثى» ونشري - وهما لفظان «متعد» على
 المستوى الوجودي - أما الصراع فهو مرتبط - في ديوان «أعالي الحياة» - بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي عاشها الثاني - وهو
 كذلك يطوى على ثنائية زمنية - تتمثل في صدام وعي الشاعر مع القوى العاتلة والاستعمار - ثم تحول إلى الصدام مع القوى المعوية
 (لنصف) في مرحلة لاحقة

ولا شك أن ما قام به الدكتور عبد السلام المنصفي من قراءة بقودنا إلى محوم «البيوية» - حيث التكرير على
 العمل الأدبي باعتباره بنية ذات مستويات متعددة وعناصر مكونة مندرجة في علاقات داخل نظام قابل للوصف

والتحليل - ولكن الفارق بين المنصفي والبيوية هو انطلاقه من المستويات الداخلية لبيئة الشعر عند الثاني إلى
 مستويات أخرى خارجية تقع على مستوى حياة الشاعر الخاصة والعامة - ولكن هذا كله بطرح السؤال المهم وما
 البيوية نفسها؟ والمحور الرابع والأخير من محاور العدد ليس سوى إجابة عن هذا السؤال

ومن الطبيعي أن تبدأ أبحاث هذا المظهر الأخير بنديات تاريخية نوعاً ما ، وإذا كانت السبوة ترجع إلى نظرية فوسوسير في علم اللغة فإنها ترجع - في جانبها - إلى جهود الشكليين الروس الذين بدأوا مع بداية القرن واستمرت جهودهم حتى ثلاثينيات منه ومن هنا يعالج الدكتور محمد فتوح أحمد - في معالمة الشكلية - ماذا يبقى منها ؟ - لإعجاز النقدي منهم لشكليين الروس ومن الطبيعي أن يؤكد صلة الحركة بالمناخ الأدبي السائد منذ مطلع القرن ، والذي لم يمتلئ من تأثير لوديريم الأول على الرغم من محاولة التمرد عليه وهي آثار باقية في الساحة النقدية على الرغم من غياب نمط الحركة رسمياً في وسط العقد الرابع من هذا القرن ولقد تجلت بدايات الحركة في نشاط مدرسة الصوتيات التحريية ، وفي «جاعة دراسة اللغة الشعرية» Opoyaz في مدينة موسكو . ومن أهم إنجازات هذه المرحلة - في الشكلية - تحليل الإيقاع الشعري على مستوى الصوتي والتركيبي ، وما ترتب على ذلك من ربط للزم الشعري بالزم الداني للمشهد ، والاهتمام بمناصير الإيقاع ، وانظر إلى الدرجات الصوتية للتونين والحديد في ذلك هو مظهر الشكليين إلى الإيقاع وتأكيدهم اليت باعتباره الوحدة الأساسية لتحليل ، أي الوحدة التي تنظم في علاقات تعجيله تتحد على أساس من علاقاتها بالقصيدة - كما ندفع إلى دراسة التونين وطرائق الإنشاد وعلاقات التونين بين هذه المستويات وورن اليت بحث بصح الإيقاع - شأن شأن اللغة الشعرية - عنفاً مطلقاً يرتكز في حق اللغة اليومية - ثم يطنس البحث بعد ذلك إلى العقدين الثاني والثالث من هذا القرن ليرر جهد ياكوبس وفيوكتور ، واستحاج هذا الجهد مع التركيز على هبة الشكل الأدبي ، والإغلاخ على أدبية الأدب ، حيث يصبح الأدب طريقة للتأليف بين مستويات متعددة - ولا شك أن هذا الفهم للشكل الأدبي كان مقدمة انطلقت منها مدرسة براخ وطورتها نظوياً لا يخلو من أصالة - ويقدر ما تكشف دراسة الدكتور فتوح عن أهم مفولات الشكليين فإنها تكشف عن حوارهم مع حصومهم ، مثلاً تكشف عن تأثيرهم من نلامهم من التجربات ، وخصوصاً مدرسة النقد الجديد New Criticism school في أوروبا وأمريكا وليس من الصعب إيجاد صلة قرابة بين الشكليين ونظرية إلبوت عن موضوعية الخلق الفني ، بل إن هذا الراعد الأخير - إلبوت ودعاة النقد الجديد - هو أبرز المسارات التي اتخذتها فكرة استقلال الألية الأدبية إلى تقدينا العربي الحديث . ونختتم الدراسة بمحاولة لتأصيل جهد الشكليين ، مؤكدة أبعادها الإيجابية والسلبية في نفس الوقت ، فقصصنا هذه الأبعاد في مواجهة السبوة

وبأني بحث الدكتور بيلة إبراهيم في البائية من أين وإلى أين ؟ لا امتداداً طبعياً للدراسة السابقة

والسائلة - مما تؤثر كاتبة البحث - مباح نمحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية والنوعية والأدبية والعلمية أن تطبق في إصرار ، ولكن لفهم هذا المبح لاند من فهم البناء باعتباره نظاماً مائلا في علاقات العناصر ، يؤدي فهمه إلى الكشف عن وحدة العمل الكلية ويتكشف هذا النظام من خلال نموذج يقدمه الباحث ، أشبه ما يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي ، بحيث يستوعب النموذج الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرر علاقة بعضها ببعض

وإذا كان هذا كله يعني أن البناء هو موضوع المثل أو المدارس لظاهرة ما أو لعمل ما ، فإن البائية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى في إطار الشكل ، بل تبحث عن الحقيقة التي تخفى وراء الظاهر من خلال العمل نفسه ، وليس من خلال أي شيء خارج عنه ولكن البناء نظام معابر للمركز وللمركزية . وكأن البائية - من هذا المنظور - تبحث عن بناء ليس له مركز ، أو عن نظام أشبه بأنظمة اللعب الذي تحكمه قواعد محددة . وإذا كانت فكرة عدم مركزية بناء تؤكد نشأة البائية ، ومن ثم النظر إليها باعتبارها حاصية للكيفية التي يدرك بها العقل البشري العالم ، فإنها تصبح أساساً لدراسات الأنثروبولوجية وعلم اللغة . ومن الأدق أن نقول إن اكتشاف مفهوم البية في علم اللغة هو الذي قاد إلى تحويل مناهج الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية ، والتاريخية ، وتوجيهها إلى الكشف عن العناصر الأساسية لأنظمة ثابتة ، تؤكد وحدة العقل البشري ، ووحدة المقدرة الأدبية ، ووحدة الأجرومية للنظمة لأشقة التاريخ والأدب والفن .

وبعد أن يوضح البحث أصول البائية ، يتوقف عند بعض الأنظمة التي كشفها شخاوس على مستوى المقابلة بين خصومه والطبيعة (المعلوم - المجهول) ثم يتقل الحديث إلى جهد رولان بارت في الكشف عن الأنظمة التي تكمن وراء الأرباء ووراء الأعين الأدبية ثم بطرح البحث بعض حوارات الحوار الداخلي ما بين نمط البائية ، وما بينهم وبين غيرهم ، مؤكداً - أي البحث - نظرة لوسيان جولدمان إلى البناء الوظيفي أو الوظيفة في البناء ، إذ يمثل لوسيان جولدمان البائية المتطورة التي تتلخص في فهم لألية الدخلة مجموعة من الأعمال ، وربطها بالبناء الكلي الذي تولدت عنه - ويقدر ما يؤكد البحث أن البائية في حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبي بحركة التطور في الحياة ، فإنه يأخذ على بعض البائيين أنهم يصوغون نماذجهم في أشكال رياضية بحيث يبدو العمل الأدبي شكلاً بلا روح .

بعد هذا كله تأتي محاولة تطبيقية تنسج النمط السوي ونمحول احساره في رواية الشحاد لحب محفوظ ، وذلك انطلاقاً من فرضية مؤداها أن هذه الرواية نوع من القصص الذي يستعين بالمولولوج ويستعمل العلاقات المركة التي تصل ما بين قصص -

مؤلف/سارد - راو/قارئ - متلق وتقوم محاولة التطبيق على الحدث عن الشكل الجمالي (التصميمي - الرمزي) والشكل الأدبي (التعبيري) بما يعنى الحدث عن مستويين للعمل ، مستوى الحدث أو الحكاية (باعتباره سقا من الأحداث والشخصيات) ومستوى لساق أو الحديث (باعتباره وسيلة اتصال بين القاص والقارئ ، ودمج القارئ في عالم القاص) لذلك يبدأ الحدث بتدخيص «الحكاية» في الشواذ تلخيصا يعين على تحديد المضمون ، وإحضار النتائج الرمي للرواية نظام مطلق وهو نظام دو طابع عام يعمو حسب جدلية عامة

ولا شك أن مثل هذه المحاولة تثير كثيراً من الأسئلة ، ولكن صاحبها تؤكد أن محاولتها لا تقدم اقراءة نهائية ، لأنها تؤمن ، مع رولان بارت ، بأن العمل الأدبي لا يبقى لأنه يحرص معنى واحداً على شر مختلفين ، بل لأنه يقترح معاني مختلفة عن شخص واحد ولكن ما يقوله بارت تثير مشكلات أخرى تتصل بالقيمة والتفسير والحد التاريخي للنص ، وكلها مشكلات نستدعي تكوين موقف من «البناية» أو «السيوية» ، وهي اجتهادات لترجمة مصطلح واحد

• Structuralism

هذا كله يأخذ بحث الدكتور شكري عياد عنواناً محدداً وهو «موقف من السيوية» ، ينطلق من التقويم الصادر عن موقف محدد ولكن الموقف هنا ليس موقف المعارض المهادن أو الرافض سلفاً ، وإنما موقف الذي يحاول أن يختار لسلامة النظرية ما يقدمه منهج السيوية ، فيكشف عما فيه ، وما تنطوي عليه مسلماته من تماسك أو تهاوت ، وتحديد مثل هذا الموقف ينطوي على نقد سيوية من داخلها ومن خارجها في آن واحد ، وذلك من منظور يلمح التناقض والحدود بين العناصر وبعد أن يحدد شكري عياد المصادر الأساسية التي يعتمد عليها في تمثيل السيوية ، يؤكد أن الكلمة نفسها - أي البنية - ليست جديدة على النقد الأدبي ، فالحدث عن البنية - أو البناء - بصاحب كل حركة نقدية ، تعنى بالتحليل المعنى للنصوص الأدبية ، وتختلف الاتجاهات التي ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن نحو التفسير التاريخي ، بمعانيه التقليدية المائدة في جامعاتنا ، والشبه واضح - من هذه الزاوية - بين «النقد الجديد» في أمريكا في الأربعينيات والخمسينيات ، والنقد البنوي الذي انطلق من فرنسا في الستينيات .

ولكن الفارق بين النقيدين يرجع إلى أن الاتجاه السيوي اتجاه عقلاني يتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوطيق الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات

أما أسس السيوية على نحو ما يحددها موقف شكري عياد ، فإنها أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته ، من ثم يتحول الأدب مثلاً لتحول عملية القراءة ، فيصبح الكل مجموعة من الملاحظات يحاور النص فيها ذاته .

وإذا كان هذا الأساس لا يتصل من أسس أخرى ، فإنه يقودنا إلى خارج السيوية ، ومن ثم يرتبطها بوجوه لحدائث أدبية والعنية من ناحية وتغير النظرة المعرفية والأنطولوجية إلى العالم من ناحية أخرى .

وهكذا يصل إلى مفهوم «الأدب - الفعل» ذلك المفهوم الذي يسمى إلى تحرير الكتابة من كل المرواحات والعودة إلى لغة بريئة ، هي بمثابة اللحظة الأولى للحلق وهو مفهوم يشع عن نزعة اشتراكية أساسية طوبوية تؤكد ما اشتهر عن السيوية من أنها معدية للتاريخ ، وما اشتهر من أنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون ، وصانع القيم

وإذا كانت السيوية لا تعدو أن تكون رد فعل للمناهج الفلسفية السائدة فإن لها حدوداً في هذه المذهب ، كما أن للنقد السيوي حدوده في النقد السابق . لكن التماسك الداخلي يكشف عن حقل يثير مجموعة من المشكلات وأول مشكلة تتصل بواقع السيوية نفسها ، عندما ينظر إليها على أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ، ساد فيها الشعور بالخرق ، والصياح والعدم والهدف ، وكما تم تحييد هذه اللحظة ابتداءً فإنها جُثمت نقداً . ومن هنا تأتي أهمية بارت الذي قدم تبريراً شاملاً ومعقولاً للأدب «البريتالي» وأدب الميث ، وأدب اللا رواية والاتجاهات الطليعية .

ولكن إذا تنقلنا من حجاب التبرير النقدي ، أو التجلي النقدي ، للحظة تاريخية ، فلا بد أن نواجه مشكلة استقلال العمل الأدبي ، على مستوى المعنى من حيث علاقته بالقارئ ، هوامحه مشكلة القيمة .

وإذا تجاوزنا مشكلة القيمة واجهتنا مشكلة أخرى تتصل بوظيفة الشكل الأدبي نفسها وهي مشكلة تعصى إلى إشكال يقع على مستوى العلاقة بين علم الأدب وناريخ الأدب ، فإذا تجاوزنا هذا الإشكال واجهنا إشكالا آخر على مستوى التعارض بين السيوية من ناحية وعلم الأدب من ناحية ، وقد يحل هذا التعارض على مستويات السيميوطيقا والسيميولوجيا ، لكن مشاكل أخرى تبصر لتتطلب حلاً ، ولتؤكد أن التناقض الأساسي في السيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحصة نفسها ، حيث يواجه

السمي للاستمر لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي نفس الوقت يواجه اسباب كل الصوب نتي كانت إلى عهد قريب تصب سلوك الإنسان نفسه .

ولكن المشاكل التي يثيرها موقف شكري عياد لا تسهي ولعلها تثير مجموعة من الأسئلة تظل مطروحة على القارئ ، وهو يطالع القسم الثالث من المحلة عن الواقع الأدبي . بل نتناول هذا القسم مع محاور العدد فيشر أسئلة جديدة ، عن إمكانيات تطبيق السبوة على مصر دوالي هو «موسم المحنة إلى الشمال» للروائي السوداني الطيب صالح ، وهو يمثل التحفة النقدية للعدد ، وتقدمها الدكتورة سيزا قاسم وتزداد الأسئلة عندما يواجه القارئ الحوار النقدي في عرض عبد الحميد حواس لكتاب محمد رشيد ثابت عن «البيئة القصصية» في حديث عيسى بن هشام ، وهو محاولة لتطبيق سبوة جولدمان على لأدب العربي المعاصر ، وعدم يواجه القارئ أيضا عرض شكري ماضي وحسن النقادين (أوها لسان - وثانيها أمريكي) لتطبيق الألسية على النقد العربي الحديث والتقديم

وأخيرا يأتي عرض ماهر شفيق فريد لواء من أهم الكتب التي تعرض السبوة وهو كتاب جوناثان كولر ومن تتوقف الأسئلة ، إذ تثيرها مرة أخرى المناقشات الأدبية ، حيث يواجه القارئ محاولات تطبيقية على أعمال أدبية مصرية ، تتوسع شوع مداحل المحاولات نفسها . ويتقبل القارئ مع سامي عشي في تحليله لأبعاد ، راحة والتعب ، لا دور الحزب وسيد السباح في تحبسه مجموعات عبد الفتاح رزق القصصية ومع عطية في انطباعاته عن «فصاح بلا عاطفة» وفي كل مرة يلوح نقاري نوعا في المسج ، فيصرح على منه أسئلة أكثر نقوده إلى شبكة العلاقات المبهجة المعقدة لنقد المعاصر نفسه ويواجه نقاري نوعا آخر في يدور في أهم الدوريات النقدية الفرنسية والانجليزية ولعل في إثارة كل هذه الأسئلة والمشاكل ما يدفع إلى إعادة التفكير في واقعنا الأدبي والنقدي لتطوير هذا الواقع من ناحية ، وتأصيله من ناحية أخرى

التحرير

اقرأ في العدد القادم - إبريل ١٩٨١

- | | |
|----------------------------|------------------------------------|
| د. لمية رشيد | • السيميوطيقا |
| د. سامية أسعد | • مفاهيم وأبعاد |
| روبرت ماحيولا | • سيميولوجيا للمسرح |
| ترجمة د. عبد الفتاح الديدي | • التناول الظاهري للأدب |
| مهر حامد ورق | • الهرمنيوطيقا |
| د. سمير سرعان | • معضلة تفسير النص |
| د. أحمد كمال زكي | • التفسير الأسطوري في النقد الأدبي |
| د. إبراهيم عبد الرحمن محمد | • التفسير الأسطوري للشعر القديم |
| د. رمسيس عوض | • التفسير الأسطوري للشعر الحاملي |
| د. انجيل بطرس | • جورج ارويل الناقد الانطاعى |
| د. فخرى قسطندي | • جورج إليوت بين النقاد |
| | • الانحاء الأخلاقي في النقد |

فصول

مجلة النقد الأدبي

مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية

الدكتور عز الدين اسماعيل

يبدو أن أفلاطون وأرسطو لم يكونا مجرد رجلين دخلتا نفسيهما بالتفكير في الإنسان والمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة ، بل كانا - فيما يلوح - نجساً لينة مستقرة في قاع التفكير الإنساني بصفة عامة ، تقوم على ثنائية شبيهة بتلك الثنائية التقليدية القائمة بين الروح والمادة ، حيث يجتمع الطرفان المتضادان ويتلازمان ويصوبان في وحدة مكتملة ، هل نحو ما يشير إليه وجهها العملة الواحدة . لقد عاش هذان الرجلان - أم - بالأحرى - عاش فكرهما في ضمير البشرية على مر الزمن ، سواء أكان ذلك بصورة معنوية ومباشرة أو بطريقة خفية ومنحورة . وكما تم ظهورهما في واقع الفكر البشري للمرة الأولى بطريقة تبادلية ، حيث ظهر أحدهما في إثر الآخر منسلخاً عنه ، فكذلك كان ظهورهما على مدى التاريخ ، يفرض هنا نفسه مرة . ويفرض ذلك وحده مرة ، ولكن أحدهما لا يتخلى نهائياً في كل مرة ، بل يظل كل منهما في حالة حضوره دالاً ، بطريقة معكوسة ، على حضور الآخر . وقصة هذين الرجلين هي نفسها قصة تخطي عامين في التفكير الإنساني ، هما القبط التالي والنقط اللاحق ، أو قصة مهجين عامين في التفكير ، هما المسح الاستدلالي ، الذي يقوم على المصادر والقصايا المركبة التي يصعب البرهنة عليها ولكن يطلب من الآخرين التسليم بها ، والمسح الاستقرائي الذي يدرس الظواهر في تبعاتها ، ويستقصيها . ويصل إلى صياغة القوانين التي تحكمها عن طريق الملاحظة ، والفرض ، وامتتحان الفرض عن طريق التجربة

وإذا كان هذان المهجان قد تنازعا الفكر الإنساني بعامة فقد تنازعا الفكر النقدي بحاصة ، فليس هناك فكر نقدي لا يقول - صراحة أو ضمناً - إن واحد منهما . وكما أن الفكر الاستدلالي كانت له السيطرة في العصور القديمة فكذلك كان مسح الاستدلال هو الغالب في مجال الفكر النقدي . هل الرغم من محاولات استثنائية لظهور المسح الاستقرائي وحتى ما يجرى إلى أرسطو من صياغة جديدة لنظرية الشعر لم يكن في حقيقته إلا تعبيراً - لا نقياً - لنظرية أفلاطون ؟ فقد أكد فكرة «الشاعرة» حين ظن أنه يعدل بها . وساق فكرة «التطهير» المشهورة لكي تكون تبريراً أخلاقياً للشعر . بقى أمام رفض أفلاطون الأخلاق له من حيث إنه منير للمراطف ومنه للفراتر

هم . وربما كانت الصيغة التي انتهى إليها هوراس هي أكمل صيغة
انتهى إليها النقد القديم للجمع بين القيمة الأخلاقية (الفضيلة) والقيمة
الجمالية ، حين قرر أن امتزاج النافع والممتع في العمل الأدبي من شأنه أن
ينال رضا الجميع : من حيث إنه يفيدهم ويسليهم في وقت واحد .

وهكذا نتضح أن المفهوم الأخلاقي قد يضيق حتى يقتصر على انطباع
السلوكية ، وقد يتسع حتى يتداخل في نظرية المعرفة على المستوى البشري
لا المستوى الميتافيزيقي . وسوف يتأرجح الحكم النقدي الأخلاقي عن مر
الزمن بين هذين المستويين ، اللذين يمثلان في موقف أرسطوفانيس
وأفلاطون من الشعر .

أما في النقد العربي القديم فإن الميل إلى التدخل من المعيار الأخلاقي
(المجرباني في «الوساطة» أوضح مثال على هذا) إنما كان في حقيقته
تخلياً عنه على المستوى السلوكي بصفة أساسية ، وإن كان هناك من أحد
في الاعتبار هذا المستوى - كما بين حزم الأندلسي مثلاً - ومع ذلك فإن
عناية النقد العربي القديم بالقيم الجمالية إنما تنول - في تحليلها الأخير - إلى
فكرة الأعراف والتقاليد . حيث اتخذت الأعراف والتقاليد القية معايير
للحكم الجمالي .

ولما في النقد العربي لقد وقف نقاد القرون الوسطى مهمهم على
التفسير الأخلاقي والباطني ، وارتكز نقد عصر النهضة ، وبخاصة في
إنجلترا ، على إيجاد التبرير الخلق للأدب الجمالي . ولم يصبح التفرغ
الجمالي للمظم للأعمال الأدبية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة ، فقد
أوائل القرن السابع عشر أخذ النقد في إنجلترا يتحول التعلق بالتفوق
وجرى عليه طوال ثلاثة قرون ، مثلاً كانت الحان في أوروبا بعد النهضة ،
وفي أمريكا حوالي عهد الثورة ، بعد فترة من الإحجام الطبيعي^(١) ، وفي
هذه العصور الحديثة تتقدم المعايير الجمالية حيناً والمعايير الأخلاقية حيناً ،
وفقاً للظروف التاريخية والبيئات المختلفة والإيديولوجيات السائدة

إن ناقداً مثل هانيو أرنولد يقيم معياره على أساس من فكرة مثل
الأعلى الشعري ، فيقول :

«إن أجدي عون يمكن أن تقدمه في سبيل اكتشاف الشعر الذي ينتمي
إلى طبقة ما هو جيد حقاً ، والذي يستطيع أن يفيدنا من أجل أعظم
فائدة ، هو أن نحفظ في ذاكرتنا بأبيات وتعايير للأفئدة الأعظم ، ثم
نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر . وهذا لا يعني طلباً أن نتطلب من هذا
الشعر الآخر أن يشابهها ، فربما يكون مختلفاً جداً ، ولكن القليل من
التنوع يحفظنا في هذه المأزج ، بعد أن نطهرها جيداً في عقولنا ،
مقياساً معصوماً من الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم
وجودها ، ولمعرفة مداها في جميع الشعر الذي نقيسه بهذه المأزج»^(٢)
ثم يعرض أرنولد لفسوق أمثلة في البيت أو البيت من كبار الشعراء
المشهورين على مدى التاريخ ، ثم يعقب عليها بقوله : «إن هذه الأبيات
القليلة ، لو تولفت القطة واستطاعت أن نستعملها ، كافية في حد ذاتها
كي نجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة ، ونقلدنا من التقدير
المطلوب ، ونعودنا إلى التقدير الحقيقي»^(٣)

وعلى نفس المستوى من المهجين الاستدلالي والاستقرائي في حدود
تفكير النقدي تمثل الثانية التي يحملها هذا المقال في عنوانه ، وهي
المعيارية والوصفية . وهي موازية تماماً للثالثة أخرى ندو لنا ماثلة في
عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث في نظرية الأدب . فالعمل النقدي
إذن عمل معياري استدلالى ، أما البحث في نظرية الأدب فعمل وصفي
استقرائي . العمل النقدي يحتاج إلى المعايير التي يستند إليها في سبيل
الوصول إلى غايته ، وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي . أما
البحث في نظرية الأدب فإنه يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف
من أجل تحقيق غايته ، وهي صياغة القوانين العامة التي تحكم
الظاهرة الأدبية . على أن عمل الناقد المعيارى وعمل الباحث في نظرية
الأدب وإن احتلما إيمانياً ومنهجياً مازالاً يتمايزان إلى ما يمكن أن
نصطلح على تسميته بالشايط النقدي .

والنشاط النقدي القديم في معظمه هو نقد معياري . وإذا كان قد
تخللته حالات قليلة من العمل الوصفي فإنها لم تعد أن تكون نشاطاً جزئياً
لا يكاد يفصح إلى نظرية متكاملة .

والنقد المعيارى - بدهة - هو النقد الذي يصدر فيه الناقد عن
مجموعة من المعايير التي يستند إليها ما ينهى إليه من أحكام . وهذه المعايير
إما أن تتصل بالنص الأدبي نفسه فتكون معايير جمالية ، وإما أن تشتق
من واقع الحياة خارج العمل الأدبي ، أي من الأعراف والتقاليد والقيم
العامة السائدة ، أو التي يرضى الناقد لها في أن تكون السائدة . وقد
يصدر الناقد عن هذه المعايير وتلك في وقت واحد ، مثلاً صنع
أرسطوفانيس في مسرحيته «الضفادع» ، حيث أخذ على يوريسينس
إهداره لتقاليد والمعتقدات ، ومخالفته عن القيم الخلقية السائدة ، وكيف
أنه نسب إلى الآلهة والأبطال تقاصص وحبوا بما من شأنه أن يلحق
بالعاديين من الناس ، كما حاب عليه في الوقت نفسه تكلفه للشديد
وحذوقه الأسلوبية .

وإذا كان المعيار الأخلاقي على نحو ما استخدمه أرسطوفانيس يتصل
اتصالاً مباشراً بالأخلاق العملية ، أي بالصفات والعيوب السلوكية ،
فإن للمعيار الأخلاقي قد يكون أشمل وأعم من القيم السلوكية ، حين
يأخذ في الاعتبار القيم النفسية بصفة عامة ، أي حين ينظر إلى العمل في
حدوده ما يجمع عنه من مع - أو ضرر - يصيب الآخرين . وهذا المعنى
كان رفض أفلاطون لشعر الفائم على الحكاكة رفضاً أخلاقياً ، إذ لم يجد
فيه نفعاً لأهل الجمهورية الفاضلة ، بل رآه - على العكس - ضاراً

وهكذا يلمح الإنسان عن القيمة الأخلاقية بوصفها المضمون الذي ينبغي للأدب أن يتحرره ويعبر عنه . وهم بذلك يفتقون في وجه الرومانيات والخياليين في وقت واحد ، فيرفضون في الرومانيات العاطفة الفردية المسرفة والمزاج المقلب ، ويتخلون من الاتزان أو الحكمة - ولا فرق - بديلا ، كما يرفضون أن تتول قيمة العمل الأدبي أولا وأخيرا إلى الشكل الخالي أو إلى التعبير . وقد كان طبعيا وهم يأخذون بمبدأ الاتزان أن يأخذوا في الاعتبار القيمة الأخلاقية إلى جانب القيمة الخيالية ، فيجمعوا بين المنفعة والفائدة .

وفي خط مواز لهذا الاتجاه المعيارى بشقيه الخيالي ولأخلاق كان هناك اتجاه آخر يشترك نحو الدراسة العلمية للطاهرة الأدبية ، ويحاول أن يشرحها في إطار معطيات العلوم الإنسانية ومصطلحاتها . وهذا عن عصفا النظر عن كتابات الفيلسوف الألماني هردر من وسع أن يعد كتاب « الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية » (١٨٠٠) لمدام ديستال بداية هذا الاتجاه الذي سينمو عند تين في دراسة تاريخ الأدب الإنجليزي على أساس من نظريته الثلاثية في البيئة والحس والعصر . وعند سان ميغ و غابيه المعرفة سيرة الأديب المدع . حيث يبنى به وصفا جوييا دقيقا ، ينتهى في غابيه ومدلوله العام إلى تأكيد نوع من الحماية بين الأعمال الأدبية ومبدعها ، ووصفه بذلك في موضع المناسب بالسليم إلى الآخرين .

لكن هذا الاتجاه العلمى قد أثار في القرن التاسع عشر لدى بعض الكتاب كثيرا من الشكوك حول إمكانية أن يتحول النقد إلى علم . ومن ثم كان هجومهم عليه يقول أمانول فرانس

« إن الطريقة النقدية لابد - نظريا - من أن تشارك العلم ثبوته مادامت تركز إلى العلم نفسه ... ولكن الأمور في هذا الكون متشابكة تشابكا لا ينقطع . وحلقات السلسلة - في أى موضع منها اخترت . مختلطة متراكبة ، حتى إن الشيطان نفسه ليعجز عن أن يهلك عقدها ولو كان متعطيا .. ولا يستطيع أحد أن يتنبأ اليوم - مها يقل - بحلول زمان يصبح للنقد فيه دقة العلم البقوى وقد يمكن للمرء أن يعتقد - وهو محق في ذلك - بأن ذلك الزمان لن يحل أبدا . ومها يمكن من شئ فقد كان عظماء الفلاسفة القدماء يتوجون نظمهم الكونية بالكلام في الشعر . وقد أصابوا . لأن من الخير أن نتحدث عن الأشكال والأفكار الحميلة . ولو ظنا . بدلا من أن نبقى صامتين إلى الأبد . وفي الكون أشياء قليلة تضع خضوعا مطلقا للعلم . وتدعه بعيد تكويرها أو بسى عنها . ولكن على يقين من أن القصدية أو الشاعر لن يكونا في نطاق تلك الأشياء . على أن هذه الأشياء حين تقم بينها وبين العلم ميا عابا تصل نفسها بهم مخرج بالقى . أعنى علما قائما على قوة البصيرة . مشحونا بالقلق . قابلا لزيادة إلى الأبد » (٨)

لكن هذا الشك أو التشكيك في صحة ذلك الاتجاه العلمى في النقد لم يترك ليوقف عوده وتطوره . وأقصى ما أحدثه هو أنه حذر لدى البعض حالة من التردد بين الانحياز في هذا الاتجاه أو لآخر . عنه لكن الميل العام نحو اتجاه الأحكام لعمد ، إن لم نقل نحو اتجاه

وهذه المعيارية لا تختلف في شئ عن معيارية النقد العلمى القديم لدى كان يتحد من الأعراف والتقاليد فيه أسسا للحكم ، في كلا الحالتين يمثل أحد عناصر المنهج الاستدلالي وهو القياس ، أى اتخاذ ما هو معروف ومشهور ومسلم له من قبل بالجوذة مقياسا لما هو جديد أو محدث

ويكن هاثو أربولد يتحدث كذلك عن « الفائدة » التى يمكن أن يجنى من هذا الشعر الجيد ، فأى فائدة يعنى ؟ يقول : هذه الفائدة هي الشعور الواضح . والاستمتاع العميق بما هو مختار وكلاسيكى في الشعر . وهي فائدة كبيرة إلى درجة أنه يتوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائما كهدف في دراستنا للشعراء والشعر . ويجعل الرغبة في تحقيق هذا الهدف . المبدأ الأوحد الذى يجب أن نعود إليه دائما مها قرأنا ومها عرفنا » (٩) ومن الواضح هنا أن أربولد يريد بفكرة الفائدة إلى المنفعة الخيالية نفسها . على خلاف ما سجد لدى النقاد ذوي النزعة الأخلاقية المنفعة . وأبقى لدى النقاد الإنسانيين .

وربما كان بطور ونتر آخر حلقة قوية في سلسلة النقاد المعياريين ذوي النزعة الأخلاقية . وهو ينطلق من نظرة أساسية إلى الأدب ، ترى فيه نقدا أخلاقيا صحيا . ومادام النشاط النقدي موجها إلى الأدب فلا بد أن يكون أخلاقيا مثله . وهو في أحكامه يصدر عن هذا المبدأ . فهو يرى - على سبيل المثال - أن قصيدة مثل قصيدة « دروة التلة » لروبيسون تعد أخلاقية في موقفها المضاد للرومانيات ، من حيث إنها تبثنا أن الحياة تجربة شاقة لا تتحمل إلا بالألم ولا تفهم إلا بعسر . وبعبارة أخرى تصبح القصيدة الرواقية ، التى تدور حول تحمل الألم وتتخذ منه موقفا لا هرويا ، قصيدة أخلاقية (١٠)

ومن الواضح أن للمعيار الأخلاقى الذى يتول إليه هذا الحكم يمازى حدود السلوك الفردى إلى الموقف الاجتماعى الوجودى . وهو في هذا شبه بما كان يؤمن به الدقد جون دنس من أن الغاية الكبرى من الشعر هي إصلاح العقل البشرى .

ولم يكن ونتر بعيدا عن كل حال عما دعا إليه أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى . وفي مجال اسمه الأدبى - للمعيار الأخلاقى الذى ينشأ بالمأثور الكلاسيكى ضد الحركة الرومانيات . وفي هذا تصدد جد إرفنج بايت Irving Babbitt في كتابه « النزعة الإنسانية » (١٩٣٠) . يهاجم الرومانيات كما يهاجم الحداثة . وقد نص على أن قانون القياس هو - تاريخيا ومعبا - مركز كل الحركات الإنسانية . فليل إلى الحداثة - في رأيه - ابتعاد عن قنوب القياس . أما الجانب العاطفى - الرومانيات للطبيعة (كما يحمله روسو) فإنه بسى إلى الاتزان والحشمة . بدعته للتوسع المزاجى - الحر (١١) وفي سنة ١٩٤١ اصاف فريستر مقالا بعنوان « الحكم الخيالي والحكم الأخلاقى » . من كدنه «مرمى للنقد » . مقرر فيه بأن النقاد الخياليين ربما يكونون عن حق في تصور بأن الاستمتاع هو الغنى الرئيسى في الفن . ولكن - هذا الإنسان سوف يصيب في الحال إلى حد ما أنه الاستمتاع بأى من الحكمة المعبر عنها مثلا يأتي من التعبير عن تلك الحكمة (١٢)

أحد يتزايد في القرن العشرين مع تزايد الاهتمام بالمناهج الموضوعية الوصفية ، حيث أحدثت النظرة إلى الأدب نرى فيه موضوعا كسائر الموضوعات الطبيعية ، وحاولت التعامل معه على هذا الأساس . وقد كانت صيحة الشاعر الناقد كونراد أليكس ذات مغزى كبير في هذا الصدد حين قال في كتابه «شكيات» (١٩١٩)

«ألم تعلم أبدا أنه ليس حول الشعر شيء غيبي أو فوق الطبيعي ، وأنه متاح طبيعي عصوي ذو وظائف يمكن الكشف عنها . وأنه محط للتحليل ؟ وقد يكون من المؤسف أن يترك نقادنا وشعراؤنا هذه المهمة لعلماء بدلا من أن يباشروها هم أنفسهم»^(١)

لقد كتب أليكس هذا الكلام الذي يدل دلالة واضحة على أن شيوع المنهج الوصفي قد حملت حتى الشعراء على أن يروا في الشعر كيانا ماديا يؤدي وظائف حيوية ، وأن البحث فيه بهذه المناهج قد صار أمرا ضروريا - كتب هذا قبل خمس سنوات من ظهور كتاب «مبادئ النقد الأدبي» (١٩٢٤) الذي تدرج به بداية ما يسمى بالنقد الحديث وسبح وتشارفد في صومعه منهج استقرائي ، «يقوم على استخلاص فروضيات يمكن تطويرها إلى وسائل متضاربة في البحث بحق لما أن تدعى علما . وإن طريفته بعامة هي التحليل والتجريب لا التقييم»^(٢) والهدف الأخير من التحليل والتجريب ، بل من كل العملية النقدية ، هو قراءة النص الأدبي ذاته من قرب ، وإيصاله إلى الآخرين ، أما بما يختص بإصدار الأحكام التقويمية فإنه لا ينكر أن يكون ذلك من مهام النقد ، ولكن ذلك لن يكون قبل القراءة المتمعنة والوصول إلى الحالة العقلية المرتبطة بالقصيدة . وفي هذه الحالة سيتضح عندئذ أن تقدير قيمة العمل سيكون من باب تحصيل الحاصل^(٣) .

ولا يختلف عن هذا كثيرا ما حدد به إليوت وظيفة النقد في إحدى مراحل حياته حين قال : «في القضايا ذات الأهمية الخبيلة ، على الكاتب ألا يهيب وألا يصدر الأحكام عن الأفضل والأسوأ ، عليه أن يوضح لا غير ، ويسهل القارئ إلى الحكم السليم بنفسه»^(٤) .

كل ذلك جلب الأنظار بطريقة قوية إلى أن ميدان البحث هو العمل الأدبي نفسه ، بوصفه كيانا موضوعيا قائما بذاته ومكتفيا بوجوده ، وأنه لذلك قابل لأن يدرس على نحو ما تدرس الحقائق الموضوعية المثلثة لذاتها ، دون أي إحالة إلى تصورات غيبية ، ودون الاستعانة بأي عناصر خارجية ، سواء اشتقت هذه العناصر من البيئة والعصر والحس ، أو من السيرة الذاتية للمؤلف نفسه . وفي هذا يتمثل التحول المنهجي الذي يفرق بين الاتجاه العلمي كما تمثل في القرن التاسع عشر وكما تمثل في القرن العشرين . فإدام العمل الأدبي في ذاته ، وليس ما أحاط بظهوره من ظروف خارجية ، قد أصبح موضوع البحث . كان لابد من تطوير مناهج جديدة تلائم مادة الموضوع ، وتفيد من كل انصراف المتاحة . كعلم النفس وعلم الاجتماع بدورهما المختلفة . وعلم اللغة . وعلم الدلالات . والأنثروبولوجيا . واللاتبولوجيا وغيرها

ومع أن هذا الاتجاه الذي امتد إلى أواخر الأربعينات من هذا القرن قد قدم نتائجها بنقد بالغ الأهمية ، وحقق في جوانبه التطبيقي نتائج باهرة . لم يحل الأمر . كما حدث بالنسبة إلى القرن التاسع عشر . من أن يرفع

بعض الأصوات مشككة في جدوى هذا الاتجاه ، متهمة إياه بالآلية والصنف والتمسك . يقول نورمان هورستروم على سبيل المثال - في كتابه «الدارس الأمريكي» (١٩٢٩) عن زملائه من المشتغلين بالنقد : «هم قد «سقطوا» غرائس الاتجاهات الليكايكية السائدة في العصر ، وفي نطاقهم الذي يحمل سمعة العلم حول حصول التاريخ الأدبي والتاريخ العام وعلم النفس ، فقدوا كل تبصر وقدرة على تقدير كتابات عصرهم أو كتابات اللاحق»^(٥)

إن الخطوة التي لم تجرئ عليها هذه المرحلة هي إلغاء دور الناقد والاحتفاء بدور «القارئ» «المقاييد» أو «الباحث» في الأدب ، لأن القارئ بهذا النشاط كانوا معروفين بوصفهم نقادا أولا وقبل كل شيء . فعلى الرغم من أن العمل الأدبي قد أصبح له - في منظورهم - كيان موضوعي مستقل ، لم يتخلص أولئك النقاد من دور الناقد وطبيعته الذاتية التقليدية . ومن ثم التمسّت النظرة الموضوعية بقدر من الانطباعية الذاتية . وهذه الانطباعية الذاتية سببية بالضرورة ، لأنها تتحد من الإنسان الفرد مقاييسا للأشياء . وهي بذلك معيارية . وإن لم تكن عابثة بإصدار الأحكام بالحدودة والرددة

والحق أن هذه النزعة الانطباعية قد ترعرعت في إطار الفكر الرومسي الذي أصبح المجال لداتية المدح الفرد . فإذا كان العمل الفني يعتبر من داتية الأدب ، عن مشاعره تجاه الأشياء وانفعالاتها ، وإذا كان هذا العمل محملا - نتيجة لذلك - بهذه المشاعر والانفعالات ، التي تكشف عن نفسها على نحو آخر من خلال اللغة - كان من الصعب على الناقد أن يصل إلى قرار حاسم بشأن هذه المادة الشعرية . وكان أقصى ما يستطيع إزاءها هو أن يتمثل دلالاتها كما تنطبع في نفسه . دون أن يمتد الباب على اجتهادات أخرى قد تشمل في بعض الدلالات معبرة أو مخالفة . وليس معنى هذا أن العمل نفسه يتغير في كل مرة يقرأ فيه هذا الناقد أو ذاك شعورا بعينه أو يستخرج لنفسه منه دلالة بذاتها . ولكنه يظل دائما على ما هو عليه . منطوقا على إمكانات لا حدود لها في إثارة والفاعلية ، وكل ما هنا لك أن ناقدًا يتأثر به على نحو ، وغيره يتأثر به على نحو آخر . هو أشبه شيء بألة تنطوي على إمكانات استعمارية شديدة . ولكن كلا منا بحركتها بطريقته الخاصة . ويوجهها إلى عرض بعينه ومعارف نجاح العمل أو إخفاقه في هذه الحالة إنما يتمثل في مدى قدرته على إحداث إثارة ما في نفس الناقد

هل الحالة المستثارة عندئذ كاملة أصلا في العمل نفسه . أم أنها شيء يتخلق ابتداء في نفس الناقد ؟ في إطار الرومسية كان الاعتقاد سائد بصفة عامة هو أن الأديب الفرد نفسه هو الذي يجمع الأشياء دلالاتها ويكسبها المعنى . ولكن إذا صح أن هذا هو موقف المدح الرومسي من الأشياء . فهل من حق الناقد أن يدعي لنفسه هذا الادعاء ؟ هي الداتية هو الذي يصفي المعنى . ومن ثم القيمة . على العمل الأدبي . ثم أن هذا المعنى كامن في العمل الأدبي نفسه . وأن دور الناقد يتمثل في الكشف عنه بطريقة توحي أنه هو صاحبه

قد يقال في هذا السياق بقدر غير يسير من التسهيل إن الناقد بعيد «إبداع» العمل الأدبي ، وقد يبتلع للرغم حد المعالجة حين يقال إنه يحققه

سلسلة مختلفة من النتائج الأدبي المتبعين في جنس من الأجناس أو شكل من الأشكال . هكذا كان ت . فس . إليوت يرى . ولكن هذه الحلقة لا تمثل تكراراً للحلقات السابقة ، وإلا فقدت إهويتها ، ومن ثم أهميتها ، وإنما هي حوار جديد مع كل ما سبقها ، فهي تأخذ منه ما يؤكد انتماءها إليه ، ولكنها في الوقت نفسه تعطيه ما يؤكد تفرداها وتميزها . إنها بقدر ما ترتبط بالتقاليد تسهم في صنعها

وهنا يتحدد جانب آخر من مهمة الناقد ، يأتي بعد فراغه من الجانب الأول ، وهو النظر إلى العمل الأدبي في ضوء الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقت ، والتي هي من جنسه ، وذلك لتحديد ما استغل في صنع هذا العمل من تقاليد هذا الجنس الأدبي ، من جهة ، وللكشف عن العناصر الجديدة التي تميز بها ، والتي أضالها إلى تلك التقاليد ، من جهة أخرى . وإذا وصل الحديث في هذا السياق إلى قيمة العمل الأدبي فإن هذه القيمة ستحدد بمقدار الإضافة وبوعيتها .

ومن الواضح أن الإحالة في القيمة هنا ليست إلى ذات الناقد العزود بل إلى جماعة ذوات المبدعين في الماضي ، أو - على التحديد - إلى جماعة تاجهم الأدبي . وهذا المسلك لا يتعدى كثيراً عن فكرة اتحاد اثرات معياراً يقاس به كل إبداع جديد . والمفارقة الوحيدة هنا - وإن كان يحق مازقا منها - هو أن القيمة ستحدد لا بما يطابق هذا التراث بل بما يجاوزه .

وبإلى جانب هذا النشاط النقدي كانت هناك إضافات لها قيمتها في حقل دراسة الأدب ، تقدم بها من لم يكونوا يتسمون أصلاً إلى هذا الحقل ، بل إلى حقول معرفية وعلمية أخرى ، كالمتحدثين بالعلوم النفسية (السلوكية والجشطلية والتحليل النفسي...) وللمهتمين بعلم الجمال ، خصوصاً علم الجمال الأميريقي . لقد حاول هؤلاء تفسير الأعمال بمناهج بعيدة عن المعيارية^(١٤) . على خلاف ما طرحته الفلسفات والإيديولوجيات ، كالماركسية والظاهرية والوجودية ، التي لم تهتم - على خلاف أو تفاوت بينها - دور الظروف الخاصة المصاحبة لعممية الإبداعية ودور الذات الفردية أو الجماعية في تحرير خصائص العمل الأدبي ، أي تحديد قيمة العمل الفني في علاقته بالإنسان . يقول الفيلسوف الظاهري ميرلو بونتي - على سبيل المثال : «إن العلم يعالج الأشياء ولكنه يرفض السكنى فيها» . فنتده - إذن - أن طراز انهم الذي يجب أن يجد في طلبه هو ذلك الذي يظل ملاصقاً قدر الإمكان للشيء الذي تريد فهمه^(١٥) . فإدلم العقل جزءاً من هذا الوجود فلا مناص من تداخله مع كل ما يراد إدراكه . وكذلك تسند فلسفة الجمال للماركسية إلى الوعي الدور الإدراكي للمعرف ، مميزة - في الوقت نفسه - بين صور هذا الوعي ووظائفها . فكل صورة من صور الوعي دور خاص من النشاط المصنوع بالواقع (أي لها موضوعها الخاص) لها وظيفتها الخاصة ، ولها تبعاً لذلك محتواها الخاص وسببها الخاص في التفكير وصور التعبير . ومن ثم فإن القول بأن العلم والفن تتحكم فيهما وحدة الموضوع وهدف المعرفة ، وأن موضوع الفن هو العام بأسره قوبل خطأً . فالفن موضوعه الخاص ، وموضوعه الخاص هو الإنسان الاجتماعي بكل ما يتجمع لديه من ثروة في العلاقات والمواقف داخل الوحدة التي تجمع بين الاجتماعي والشخصي . فحين يصور الفنان منظرًا

خلفاً جديداً ، وفي هذه الحالة يجاوز الأمر لديه حد الانطباع إلى الابتكار ولكننا إذا تأملنا موقف هذا الناقد أدركنا أن كل نشاطه متأثر بالضرورة بمجموعة المعايير التي تتحكم في طريقة تلقيه ، والتي تبيى نفسه لهذا النشاط . ومن ثم فإن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي ، يدفع بالناقد إلى الحركة في عالمه الخاص ، بل هو مثير سحار إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى . وبمجرد انطلاق الناقد عندئذ إلى عملية النقد إنما يعي أنه اطمأن إلى أن معايير الخاصة تتحقق - على نحو ضمني - في العمل المنقود ، وإلا لم يكن ليسلم نفسه إليه ، ويتأياً لاستقبال الإثارة منه ، وينشط في الحركة معه

إن الأدب - من الوجهة الرومنسية - تعبير . والتعبير يصنع بالضرورة معنى . لكن هذا المعنى غير مغلق على ذاته ، بل هو متعدد الصلة بأطراف من الميراث الروحي للإنسان ، وهو لذلك معنى يترايط مع أساق من المعاني . وليس ما يدركه الناقد الانطباعي منه أو يربطه به ، سوى نسق من هذه الأساق . وحين يجارس هذا الناقد عمله فإنه يكشف عن النسق المستتار في نفسه بقدر ما يتصور أنه يتحدث عن ذلك المثير (العمل الأدبي نفسه) .

وبهذا المعنى يكتسب العمل الأدبي قيمته من خلال تلك الممارسة النقدية الذاتية ، ومن ثم أيضاً تكون سببة هذه القيمة . ذلك أن الناقد الانطباعي لا يرغب في أكثر من أن يقول : «هكذا رأيت وهكذا أحسست» ، وما رأيته وما أحسست به كافٍ عندي ومقنع لي وملبٍ لطبي . لا غرو أن يقف طموح الناقد عندئذ دون الكشف عن قيمة كلية ثابتة ، بل إن الكشف عن مثل هذه القيمة هو الدهوى التي يسمي إلى نفسها وتبريؤها . والواقع أنه ينسجم بذلك مع نفسه ، حيث لا يمكن الحديث عن قيمة كلية مطلقة في إطار الفكرة الذاتية .

من أجل هذا كله برز التعارض لدى عدد من النقاد في تلك المرحلة بين الرؤية الموضوعية للعمل الفني والممارسة النقدية . وربما كان «امبون» خير مثال على هذا الوضع ، حيث يجتمع في نشاطه النقدي ذلك التعارض بين الموضوعية والانطباعية^(١٦) .

ومن جهة أخرى فإن التفكير الموضوعي في العمل الأدبي يستبعد شخص متبع هذا العمل (أي سيرته الذاتية) من منظور العملية النقدية . ويترتب على هذا استبعاد فكرة التعبير في هذا العمل عن شيء يقع خارجه . وحيث ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه حدثاً أو كياناً مكتفياً بذاته - حيث يتحدد جانب من مهمة الناقد بالكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عمله في هذا الكيان الموحد . وإذا كان العمل الأدبي - أولاً وأخيراً - بناءاً لغوياً فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه ، عن أجل الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا البناء المختلفة . ومادام العمل الأدبي كياناً قائماً بذاته فإن قيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه . والكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي يطوى - أولاً يطوى - عليها .

ولكن إذا كان العمل الأدبي في هذا المنظور مكتفياً بذاته فإنه في الوقت نفسه يتمي إلى ما يجتاز في التراث الإنساني ؟ فهو حلقة في

معناه أن مقصده الجمال يحايز أهدافه الذاتية في التعبير عن نفسه ، وينشأ عن هذه التصورات بالضرورة أن يصبح العمل الفني محققا بصورة سبة تلك القيمة الجمالية المطلقة ، ويصبح من السهل تفسير التعبيرات التي تطرأ على حياة هذا العمل .

وهذا الطراز من التفكير في القيمة الجمالية هو أكثر ملاءمة للمراحل الأدبية ذات الاتجاه الكلاسيكي ، حيث يعبر الطموح نحو تحقيق ماله قيمة دائمة تحايز حدود الزمان والمكان ، في حين تقع المراحل ذات الميل إلى التعبير (كالرومنسية مثلا) بمحدودية ما تدعى لنفسها من قيمة ، ومن ثم بنسبة القيمة بصفة عامة .

ولأسباب كثيرة ، ليس هنا موضع الإفاضة فيها ، كان العصر الحديث بصفة عامة أميل إلى الأخذ بنسبة القيم ، ومن ثم القيم الجمالية ، حتى بدا في وقت من الأوقات أن فكرة لقيمة الجمالية الكلية قد عني عليها الزمن . ومع ذلك فإن كلية القيمة الجمالية تعود فتمرض نفسها مرة أخرى في هذا العصر لدره الخطر الناجم عن القول بالنسبة ، ومن أجل الوصول إلى تفسير مقبول لما يعبر على الفن من تعبير بشكر تاريخيا متواصل الحلقات ، أي بنية تاريخية لها نظامها الخاص . يمكن هذه القيمة الكلية لا تستند في هذه المرة على تصور أنطولوجي لها ، يحسن بها قيمة استثنائية ، بل على تصور حيائي ، يجعل منها قيمة حيوية .

وقد رصد موكلوفسكي ثلاثة معايير لهذه القيمة ، هي : المعيار المكاني ، والمعيار الزماني ، والمعيار البرهاني ، ثم قال :

وبما اعترض بعض الناس على هذا التقسيم ورأى أن هذه المعايير الثلاثة ليست في حقيقة الأمر سوى معيار واحد له ثلاثة جوانب متضافرة . ونحن نصح هذا في الواقع إلا إذا كانت صفة الكلية المخالفة للقيمة الجمالية أمرا ممكنا حقا ، ففي هذه الحالة سوف تصدق كل قيمة حيائية كلية في كل مكان وعلى الدوام ، وتصبح بنفس القدر برهانا لدى أي فرد^(١٨) .

ولكنه لما كان يأخذ بفكرة أن القيمة الكلية تتحول ، وأن مجالها وموضوعها كليهما في تغير دائم ، وأنها بذلك تقتصر على الاستقرار ، فإنه يرتب على هذا أن هذه المعايير كثيرا ما تتباين . ويضرب مثلا على هذا أن القيمة التي تتحقق لها أقصى غاية من الامتداد في المكان قد لا تتطوى على القدوة على الامتداد في الزمان أو تكون برهانا في ذاتها .

ثم يعمى موكلوفسكي فيشرح هذه المعايير ، يودعا بمعيار الامتداد في المكان وفي الأوساط الاجتماعية المختلفة . وهو يرى أن هذا المعيار هو أقل الثلاثة إقناعا ، فهناك حالات يحدث فيها العمل الفني طبعا واسم ، ثم ما يلبث أن يفقده . ونحن في هذه الحالة نقول إن قيمته الكلية شبيهة أو معدومة ، ولكننا نعمل عندئذ على عنصر الزمن . « ومع هذا فليس معنى ذلك أن الامتداد في الساحة المكاني والاجتماعية لا أهمية له بالنسبة إلى تاريخ الفنون ، بل على العكس ، فإن أحد أهداف هذا العلم لا يقتصر على دراسة الامتداد الآي Synchronic

لكل عمل فني مفرد ، بل فحص الاتجاه العام لكل حقبة ، مع أخذ الانتشار النسبي لبعض الأعمال الفنية في الاعتبار . فهناك حقب في تاريخ الفن يسود فيها الاعتقاد بأن غاية العمل الفني تعتمد على كونه مقبولا لدى طبقة اجتماعية بعين (وعلى

جميعها مثلا فإن هدفه الأخير هو أن يكشف عن موقفه الخاص منه ، وأن يعبر عن حالته الوجدانية ومشاعره وعواطفه التي يشربها فيه تمثله الجمالي لبعض الطبيعة ، كما يجب عليه في الوقت نفسه أن ينقل إلينا عاطفة يستطيع أن يدرك فيها مواقفنا الخاصة من الطبيعة ، على الرغم مما يمكن أن تكون عليه هذه الموقف من غموض . ومن ثم فإنه بطبع العواطف المختلفة بطابع معين . وإذا لم تحمل صورته إلينا عاطفة أصيلة ، أي إذا هو أضعف في أن يعبر عن صفة إنسانية جوهرية ، فإن صورته ستكون ماقدة للحياة ، وس تنقل منه بوصفها صورة فنية . وهكذا تصبح لأحاسيس والمشاعر والعواطف هي مشخصات المعرفة الخاصة في الفن .

وهكذا نجعل هذه الفلنقات من وعى الإنسان الشرط الأساسي لمعرفة بعمقه ، وللإدراك الجمالي خاصة ، حيث يكتب العمل الفني قيمته الحقيقية من خلال علاقته بهذا الوعي وليس خارج هذا الوعي أو بمنزل عنه . وهذا ما تعارضه - جذريا - النظريات للعاصرة التي يحسمها إطار الفكر البيوي . فعلى الرغم من وجوه الاختلاف التي قد تكون - على سبيل المثال - بين نظريات لين شتراوس الأنثروبولوجية وطروح لاكان لعلم النفس الفرويدي ، فإنه من بين نقاط الاتفاق القليلة التي لا نزع صيب بينها رفضها للألوف لفكرة الذات التي سادت الفكر الظاهري بصفة عامة ، وأعمال سارتر وميرلو بونتي بصفة خاصة . وشتراوس إنما يرفض الفكر نظري لموقف هذا الفكر المتعاطف مع ما يسبب «أوهام الداتبة» ، ويرى أن رسالة الفيلسوف هي «أن يفهم الوجود في علاقته بنفسه» ، وليس في علاقته بالإنسان^(١٩) .

إن فهم الوجود في علاقته بالإنسان يتضمن تلقائيا القول بالقيمة النوعية هذا الوجود . وبالنسبة إلى الأعمال الفنية ربما استمدت القيمة النوعية (الزهرية المزخرفة على مصدة في ركن الحجرة ليست لها قيمة نوعية) ولكن تبقى القيمة النوعية الخاصة بالفن ، وهي القيمة الجمالية .

وقد جانج موكلوفسكي - وهو من أقطاب مدرسة براغ - مشكلة القيمة الجمالية من منظور فلسفة الجمال الماركسي مع بعض التحوير والتطوير .

لقد طرح الفكر النقدي التقليدي فكرة القيمة الجمالية المطلقة بوصفها إحدى القيم التي يطمح العمل الفني إلى تحقيقها ، أو التي يرغب الناس في أن يحدوها بتحفة له . وهي بذلك قيمة قائمة خارج أي عمل فني وسابقة عليه ولها وجودها المطلق . وهي بوصفها قيمة مطلقة فإنها لا تتحقق قط في عمل فني ، بل تقفل هدفا تسعى إليه كل الأعمال الفنية ومعبر هذه القيمة هو دتها ، لأنها هي المثال الذي يسعى أن يمتدى وبهذا أصلى الفكر النقدي التقليدي على القيمة الجمالية طابعا أنطولوجيا يحاور حدود الزمان والمكان ، أي يحايز حدود البيئة التي ظهر فيها العمل الفني وكل البيئات الأخرى التي استطاع أن يتشرب فيها ، ويحايز الحقبية زمانية التي شهدته ، وكل الحقب الزمانية الأخرى التي عاد للظهور فيها .

ولقد كان من الأفكار المهمة التي نشأت بالضرورة عن هذا الاعتقاد فكرة لمقصد الجمال ، حيث أصبح من المقرر أن الفنان وهو يدع عمله الفني بظل مشغولا بفكرة أن يحقق هذا العمل القبول المطلق . وهذا

الأنطولوجية ، ويرد القيمة إلى ذلك الجوهر الأنثروبولوجي للإنسان والفرق الجوهرى بين المفهومين هو أن القيمة الجمالية الأنطولوجية تخلو من كل محتوى عياني ، في حين أن الكيان الأنثروبولوجي الدليل يتضمن محتوى نوعيا يحدده في وصرح فالجمال لا يكون إلا من أجل الإنسان وأيضا فإن الكيان الأنثروبولوجي قادر على إنتاج عدد لا يحصى من أشكال التحقق الجمالى ، المتصلة بجوانب نوعية مختلفة من هيئة الإنسانية . هناك إذن توتر نوعي بين الكيان الأنثروبولوجي وبين تحققه الجمالى ، وكل تحقق إنما يكشف عن جانب جديد من النظام الأساسى للإنسان .

هكذا يوضح لنا أن أي تفكير في الفن ينبع من إيديولوجية معينة ،
تأخذ الإنسان دائما في الاعتبار ، لا الإنسان المطلق بل الإنسان
الاجتماعي ، بوصفه فاعلا ، سواء أكان متبعا أو مستقبلا - هذا التفكير
لا يمكن أن ينفى فكرة القيمة ، بل - على العكس - لا يجد مراحلا من
أن يسلّم بها ويبحث عنها ويخضعها للحكم والتقدير . ومن ثم يبدو
المفارقة - بل للتعاطف إن شئنا - فيما قد يجاهر بعض السويدي من أن
السوية ليست مجرد مسج في التفكير بل إيديولوجية . ذلك أن استبعاد
الذات الفاعلة ، أي الذات الإنسانية ، يُسقط الإنسان من المنظور . ولا
إيديولوجية بغير الإنسان .

وحين نذكر الميورية فإنما نفع عند هذا المنهج الذي استعاض وسط
جناحه بحلال العقدين للماصين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية
ومجالات النشاط الإنساني ومنها الأدب . ففى إطار هذا المنهج يتكرر
التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية . وقد
كتب يو . م . لوتمان مقالا بعنوان « يجب أن تكون دراسة الأدب علما »
(١٩٦٧) ، وإن لم يكن مفهوم العلم عنده محمدا بنموذجه
السيرطيق ، كما هو الحال عند إيجانوف ، ولا هو يتخذ من الوصف
الكمى غاية له (وإن ظهر طموحه إلى تحقيق ذلك فى كتاباته) ، بقدر ما
كان مفهوما بنويا للأدب بوصفه نظاما روحيا يمكن تحنيده من خلال
العلاقات المتعارضة (٢١) .

الأمر إذن لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب . وليس هذا بدعا على كل حال إذا نحن تذكرنا التطور المرمق للإنسان ، وكيف أن كثيرا مما يسمى بالعلوم الإنسانية في العصر الحديث (كالعلوم النفسية والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال) لم تكن من قبل سوى جوابات عن المسئلة الفلسفية التي تشتمل عليها نظرية المعرفة القديمة . وعلى ذلك فمع الأدب هو ذلك العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلاله وعناية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام يتطوى على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة في أجناسه وأنشائه المختلفة ، وذلك عن طريق التحليل والوصف ، وصولا من ذلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدبا ، أي إلى ما يسمى بأدبية الأدب

وسلم هذا العلم - بالضرورة - بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته ، ولا علاقة له حتى بمصدره ؛ لأن المبدع حين يصرع من عمله يصح شأنه شأن الآخرين في علاقته به ، في حين يتحرك العمل نفسه

سبل المثال نذكر الأدب الفرنسي في حقبة الصالونات الأدبية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر). وفي حقبة أخرى يكفى نجاح العمل الفني أن يكون مقبولا لدى مجموعة متخبة أكثر محدودية وإن كانت لها صفة عالمية (مثل طليعي ما بعد الحرب ، حيث كان الفنانون المشاركون في النتاج يشكلون هم أنفسهم جمهورهم الخاص) وفي أزمنة أخرى يصح الاتفاق العام بين كل الطبقات والأوساط الاجتماعية مطالبا ، من حيث أنه يشير إلى العالمية ... وهذه الاتجاهات كلها وغيرها مما يمكن أن يكون شيئا بها ، تتغير خلال التطور العام للفن ، وتكشف عن خصائص كل مرحلة من مراحله ،^(١٩) .

أما بالنسبة إلى المعيار الثاني ، وهو معيار الزمان ، فإن هوكلوفسكي يعتقد أن الزمن وحده كافي بأن يمتحن المفزى الحقيقي للعمل القى . ثم يقول

إننا ندين بحكم على العمل الذى لا تقدر النتائج المحسوس نفسه بل
 (الموضوع الجمالى) الذى يمثل المعادل غير المادى له فى ضيقنا ، الذى
 ينشأ عن تقاطع الدوافع التى يثيرها العمل مع التراث الجمالى الذى
 هو ملكية جمعية . وهذا الموضوع الجمالى خاضع بطبيعة الحال للتغير ،
 حتى عندما يظل مرتبطا بالموضوع المحسوس نفسه . ويحدث التحول فى
 الموضوع الجمالى عندما يجتهد العمل إلى قطاع اجتماعى يختلف عن ذلك
 الذى نشأ به . ومع ذلك فإن هذه التغيرات الآتية التى تصيب الموضوع
 الجمالى هى فى الغالب طائفة للمغزى إذا هى قوانين التغيرات
 الاستمرارية Diacronic التى تعرض له مع
 ماضى الزمن . فمع ماضى الزمن يمكن أن يصبح العمل ذو الكيان المحسوس
 الموحدا عددا من الموضوعات الجمالية التى يختلف الواحد منها جذريا عن
 الآخر ، والتى يتصل كل منها بمرحلة مختلفة من مراحل التطور التى
 تصيب بنية فن بعينه . وعلى هذا فإنه كلما طال مدة احتفاظ العمل
 الفنى بتأثيره الجمالى ازداد البقية من أن القدرة القوية على البقاء على هذا
 النحو لا تتمثل فى موضوع جمالى وقتى ، بل فى الطريقة التى أبدع بها
 العمل نفسه فى مظهره الحسى . (٧٠)

أما المعيار الثالث لكلية القيمة الحالية فهو المعيار البرهاني . وهو يعني
عد هوكاروفسكي أن الفرد حين يحكم على عمل في إياه يصدر من
يقين مباشر من أن حكمه غير محدود بحدوده ، وأنه يمتد في الواقع إلى
الأفق الأعلى . وأنه يحاول - من ثم - أن يفرص يقينه هذا على الآخرين
بوصفه قضية مسلمة .

وواضح أن موكاروفسكى يُلج على تأكيد خصوع هذه المعايير الثلاثة للتعبير خلال مراحل التطور المختلفة ، ولكنه لا يهدف من رصد هذا التعبير إلى القول بسية القيمة الحالية ، في الوقت الذي يرفض فيه كذلك انطويجيتها . وهو يحل هذا التعارض الظاهري بالإحالة إلى ما كشفت عنه المقاربات بين مبدعات الفن البدائي في الأنظار المختلفة ونتاج الفن الشعبي وعن لأطفال من وجوه مماثل فهو يرى هذه الوجوه من التماثل كما لو كانت شاهدا على قيام أساس أنثروبولوجي عام ، تصدر عنه هذه المبدعات فهناك شيء إنساني عام ، يستقر في أعماق كل فعل إنساني . ومن ثم يحل موكاروفسكى الأساس الأنثروبولوجي بدلا من تلك القيمة

حركته الخاصة بمنزل حته . وأيضا فإن العمل ذاته ، بوصفه كيانا مستقلا ، لا يقبل أى شرح يعرض عليه من خارجه ، لأنه مكثف بداته ، ثم هو لا يصحح - الأمر - لقصة التقليدية التى تقسمه إلى شكل ومحتوى .

وهكذا استعادت البيوية الإنسان نفسه من مجال البحث ، إذ أنه لا يمكن أن يؤخذ الفاعل والمؤلف في الاعتبار مادام الإنسان (الفاعل) ونتاجه الحضارى (المفعول) والإطار الحضارى الذى يحيط به (المؤلف) لا تخضع للنموذج التحليل نفسه . فالإنسان يعد بمثابة الآلة التى تكشف الظواهر الحضارية من نفسها (كاللغة والأسطورة والديانة والفن .. الخ) من حلاله . وترتبط على هذا فإنه يخفى بوصفه كائنا حيا يتجه إليه البحث ، لكنى يصح تجريدا مثاليا . وعلى حين نحاول لوجودية والظواهرية - على سبيل المثال - معرفة الإنسان من خلال الاتحاد الشخصى بين الفاعل والفاعل ، فإن البيوى ، بوصفه مراقبا منعزلا ، ومجردا من الدعاوى الأخلاقية أو الميتافيزيقية ، لا يأخذ الإنسان أو موقعه فى الحسبان ، بل ما يتج من نشاطه العقلى . ويمكننا أن ندرك الحالة الأولى بوصفها محاولة لفهم الوجود ، فى علاقته بنفس الإنسان ، فى حين تبدو الحالة الثانية محاولة لفهم الوجود ، فى علاقته بنفسه^(٢٢) . وقد سبق أن عرفنا أن هذه الفكرة الأساسية هى التى يلتقى عندها البيويون الكبار - ليفي شتراوس ولا كان ، على ما بينها بعد ذلك من وجه الخلاف - وهذه الطريقة تخلصت البيوية - على نحو ما هو الشأن فى العلوم الطبيعية - من كل ما يتعلق بمبحث القصة . وكل ما يتعلق بالدعاوى الأخلاقية أو النظريات الميتافيزيقية . مكثبة عندها التحليل الوصفى .

وأما فيما يتعلق بالمفاهيم التقليدية الخاصة بشكل العمل الأدبى ومحتواه (ونتذكر هنا أن التفكير الأيديولوجى نفسه يفرق بينها حين يلتقى بالثقل على نوعية المحتوى الجمالى للعمل الفنى) فمن الواضح أن البيوية تحاول - مشتركة فى هذا مع مدرسة الجشطط النفسية ، وكرد فعل للترجمة الإمبريقية التجريبية - التحرك نحو دراسة تأخذ الحقل الكامل فى الاعتبار ، ولا تتخلو من الشبه بنظريات القرن العشرين فى مجال العلوم الطبيعية . فكم انتهت هذه العلوم حديثا إلى الشك مما يتصل بالخاصية المادية للذرة ، تثبت الدراسة البيوية أن المحتوى هو فى حقيقته شكل . وأن تحليل هذا الشكل المستحق عن العنى يتطلب قالبا يكشف للملاحظ مالا ينال عن طريق الحس المباشر^(٢٣)

وإذا كان العمل الأدبى فى أبسط مظاهره يمثل نشاطا لحرى يصدر عن إنسان فإن هذه الحقيقة لا تمثل أى عقة أمام التحليل البيوى للعمل الأدبى بوصفه كيانا موضوعيا منفردا عن صاحبه ، فالبيويون - فيما يبدو - يأخذون بأن اللغة سابقة على التفكير ، وأن الإنسان حتى حين يفرض أنه يفكر فإنه فى الحقيقة يستخدم أفكار اللغة نفسها . وهذا ما يرفضه نقاد البيوية ، «فالتفكير ليس عبدا للغة ، على عكس ما يعلنه أولئك البيويون بطريقة تعزيرية ، من أن اللغة «تحدث نفسها» من خلال الإنسان»^(٢٤) ولكن يبدو أنه لم تكن لدى البيويين مندوحة عن تقرير استقلالية اللغة كذلك ، مادامت هى التى تشكل جسم العمل

الأدبى . وهى بهذا الوصف تصبح ملائمة كل الملائمة - مع التحليل الموضوعى .

ولا شك فى أن تحليل لغة النص أسلوب مشروع . يصل فى كثير من الأحيان إلى نتائج باهرة ، ولكنه ليس الأسلوب الوحيد ، فهناك أيضا أسلوب التعبير ، على نحو ما أشار إليه فوكو Foucault فى كتابه «الكلمات والأشياء» Les Mots et les Choses . ومع أن هذين الأسلوبين يتعايشان فإنهما يتعارضان تعارضا أساسيا . فإذا كان التعبير بملأ ذلك الخير الناشئ عن اندغام الذات (فى الشئ) فإن التحليل يعمل من استبعاد تلك الذات ضرورة لازمة لدراسة الخصائص الشكلية التى تكيف عملية استظهار أى نمط من أنماط الخطاب . وفى مجال الأدب على وجه أخص ، يتوقف قيام علم للأدب - على نحو ما بينه بارت بطريقة رائعة - بما يتاح له من قدرة على معالجة الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة . ويمكن أن تفهم كلمة الأسطورة هنا بمعناها الذى حدده لها ليفي شتراوس ، أى بوصفها نمطا من الخطاب استعادت منه ذات القاص^(٢٥)

فالتعامل مع الأعمال الأدبية بوصفها أسطورة يعنى تحليلها بمنزل هى أى مؤلف ، لأن لهذا لا يدعى أن الأسطورة من تأليفه ، وهى فى الوقت نفسه بناء لغوى . إنها نموذج باهر للبناء اللغوى الذى يشكل كيانا أدبيا موضوعيا مستقلا بذاته .

ومن جهة أخرى يرى جيرولو جينيت G. Genette وأن علم الأدب النبأى يتجنب كل المحاولات التى تنحو إلى اختزال العمل الأدبى . على نحو ما يصنع التحليل النفسى أو الشروح الماركسية . ومع ذلك فإن علم الأدب النبأى يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال المدخل . بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمى . وهذه العملية ليست سطحية فى الحقيقة ، بل هى تمثل - إلى حد بعيد - نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التى تستطيع أن تتوغل فى أعماق الشئ إذا هى سلطت عليه من الخارج^(٢٦)

إن الوصول إلى هذا الهيكل العظمى للعمل الأدبى : أو لنقل - التزاما بالمصطلح - هذا النظام الفئرانى لعمل الأدبى ، لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته ، لأنه من الطبيعى أن ينطوى العمل الأدبى على نظم داخل . وحين يصبح الكشف عن هذا النظام منتهى أهمية فى ذاته يكون المسح البيوى مبرا ، إذ أنه لا يمكن الكشف عن هذا النظام إلا بهذا المسح .

على أن نقاد البيوية لا يأخذون عليها ما تنحو إليه من اختزال العمل الأدبى نفسه إلى نظام فحسب ، بل يرون أنها تقوم أساسا على تجريد العمل الأدبى من جهتين أخريين ، وهى مجرد حين تفصل للذرة للرصودة عن سياقاتها التاريخية (ومن ثم يشأ خطر الوقوع فى «الوهم الشكلى») ، وهى مجرد بقدر ما تفصل الإنسان عن نتاجه الحضارى (ومن ثم يهدد «اختفاء» الإنسان لدى البيويين بأن يصبح حقيقة»^(٢٧)

وليس من هدف هذا المقال تقديم عرض لبيوية فضلا عن نقدها ، وإنما كان وقوفنا عندها هذه الوقفة لكي نذكر إلى أى مدى

طيس في وسع العالم أن يعرف شيئا عن أي شيء دون أن يهتمك - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - في الشيء الذي يراقبه - ومن ثم يستحيل أن تحصل معرفة ما بأي خاصية غير مباشرة أو بأي كائن دون تعاضل . وفي هذا السياق تصح النظرية العلمية صورة للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كانت هذه العلاقة متغيرة فإن النظرية كذلك ينبغي أن تخضع للتغيير . وإذن صارت المعرفة *a priori knowledge* أي أطلقها إذ تخون على النظرية العلمية للعاصرة لما معراها ، فهو يصدر من موقف إستمولوجي يقيمه على أسس أن الكون الذي يصفه العام ليس كونه موضوعيا بصورة كلية ، بل هو - في جانب منه - كونه ذاتي ... وإذ لم يسخرية الأحداث أنه في الوقت الذي راحت فيه العلوم الطبيعية تسعى جاهدة لكي تحرر نفسها من «أسطورة» الموضوعية ، والقدرة على التنبؤ ، وطغيان المسج بصحة عامة ، انجذبت العلوم الإنسانية إلى مزيد من المسجبة المحددة تحديدا صارما .

إن طبيعة الظاهرة الأدبية تعرض لها وجودا خاصا ، لأنها جُماع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتي والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقي ومستويات الوعي والمناخ الاجتماعي والبعد التاريخي . وكلها عناصر متردة ، تتبادل أماكنها من حيث الدعوية من حالة إلى أخرى ومن ثم لن يجد علماء الإنسانية مخرجا من مأزقهم إلا بأن يطوروا مناهج الإنسانية نفسها بما يوائم حقول مادة دراستهم

ومن أجل هذا يعود البحث عن امتداد العمل الأدبي خارج نطاقه للخلق (المحدود ، وذلك من خلال محاولة للمصالحة بين البيوية وخطية الجمال الماركسية ، ففرب بينهما في إنتاج فكر بنوي ماركسي في آن واحد . ومن ثم يذهب يوري لوتمان^(٢١) إلى أنه ينبغي من الناحية المسجبة استخدام مصطلح البيوية بكل حذر ، لأن الدراسة الأدبية البيوية - في رأيه - لا تشكل مدرسة علمية كاملة ومكتملة التكوين . وهو من أجل ذلك قد حاول العودة بمجذور البيوية إلى المدرسة الشكلية الروسية . وهي محاولة قصد بها تقديم مسج علمي خاص لمصطلح «التحليل البيوي» للمراوغ ، الذي عملت على تعميته نظريات البيويين الغربيين المختلفة .

والواقع أن لوتمان قد عالج الأدب في كتاباته الأخيرة بوصفه مظهر أو شجرة في شبكة العلاقات الماثلة في حفة بعينها ، حيث فحص «التيبة» الأدبية أو الخاصة الأدبية في علاقتها بشاهد السياق التاريخي ، بوصفها مظهرين لأنماط السلوك النموذجية الماثلة في حفة زمنية بعينها^(٢٢)



تمثل الجهود منذ أكثر من عقدين من الزمان من أجل إقامة علم بالأدب ، يحاور كثيرا كل الطموح العلمي الذي شغل مدرسة النقد الحديث منذ عشرينيات هذا القرن ، حيث يستقر العمل الأدبي في مظهره كيانا موضوعيا مستقلا ، قابلا لتحليل والوصف ، مع إسقاط كل ركائز المناهج المعيارية وكل أدواتها وفي مقدمتها الناقد نفسه في صورته التقليدية . إنا لا نجد مكانا لهذا الناقد في كتابات البيويين - إن وجدناه - إلا في الهامش أو في الظل ، فهو في منظورهم من البقايا المتحجرة من الأرملة القديمة . وانحاء العناية المتزايدة إلى القارئ بدلًا من الناقد - على طرفتها - تشير في وضح إلى محاولة نجح الوقوع في دائرة الأحكام التقويمية ، والإعلاء من قيمة الدراسات الوصفية

ومع ذلك لابد من أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة ، وهي أن كل الدراسات التطبيقية التي قام بها البيويون لأعمال شعرية أو روائية قد احتارت نماذجها من كبار الشعراء والروائيين المشهود لهم بالتفوق . وهذا الاختيار نفسه يتخصص التسليم ابتداء بقيمة هذه الأعمال الفنية .

وفي الحق إن محاولة إخصاص الظاهرة الأدبية ، ومن ثم الحدث الأدبي ، لمناهج العلوم العصبية . إنما كانت تعبيرا عن إدراك الإنساني لتختلف مناهج الدراسات الإنسانية بعامة إذا هي قست بمناهج العلوم الطبيعية . ما أحررته من تقدم في العصر الحديث ، وعن رغبة أصحاب هذه المناهج الإنسانية في محاربة هذا التخلف باصطناع للمناهج نفسها التي استحدثت في مجال الطبيعية . وهذه المنقلة الكبيرة لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا على المستوى التجريدي الصرف ، كمنهج يركز الحدث الأدبي أو الظاهرة الأدبية عن سياقها الخاص ، ويذهب إليها - كأي حدث طبيعي أو ظاهرة طبيعية - إلى معامل التحليل ، للكشف عن النظام أو النظم التي تحكمها ، واستخلاص القوانين العامة وراء هذه النظم .

وعلى هذا المستوى التجريدي الصرف قد تشابه الظواهر الطبيعية والظواهر الإنسانية بقدر يسمح لقيام علم كامل (هو ما يعرف بالسيربطيقا) يحاول الكشف عن القوانين المشتركة بين هذه الظواهر وتلك من أجل توطئها مرة أخرى في إنتاج أشكال جديدة ، مخرجا بذلك الجهد الإنساني الضخم المطلوب لإنتاجها . وهذه المحاولة تتطوى في كثير من جوانبها على إعدام للإنسان بقدر ما تعبد إلى تلخيصه في مجموعة من القوانين . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأدب ، فدراسة الأدب بمناهج العلوم الطبيعية إنما تقوم أساسا على التوحيد بين الظاهرة الأدبية والظاهرة الطبيعية . ولا بأس - في مستوى منه - من هذا التوحيد ، إذا كان الهدف هو مجرد التعرف على النظم والقوانين التي يحكم الظاهرة . ولكن الظاهرة الأدبية ما تلت أن تغلت من هذا الحصار ، وتفسر فمردها .

ونقد أصبح من الدارج الآن في مجال العلوم الطبيعية - كما يقول فلويد ميريل^(٢٣) F. Merrell - أن مسألة المراقب للنزول تطوى على الوهم ، إذ ليس من الممكن استبعاد العقل من العالم مادام العقل يمثل جزءا مكلا لهذا العالم . وبهذا فإن العمليات العقلية ، للشعورية منها واللاشعورية على السواء ، يجب أن تتحلل ضمن ما هو موضوع مراقبة ،

ويرى لوسيان جولدسمان أن هناك تجاوزاً بين رؤية الأديب أو فلسفته والحياة *Weltanschauung* التي عبر عنها في بناء خيالي له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التي تستقر على نحو مغلف بكثير من العموص في وعي الجماعة . وهذا التمازج يؤدّي بتحقيق العمل الأدبي لوظيفته الحياتية حين يكون كاشفاً لذلك العموص ، ممثلاً لبنية ذلك الوعي بما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبي بناء خيالي فإنه يكتب قيمته الحياتية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكرّرة معها بنية موحدة

وهكذا يعود الكلام عن القيمة الحياتية بوصفها الخاصية المسيرة للعمل الأدبي من حيث هو بنية حيالية ، ومن حيث هو تجسيم في الوقت نفسه لرؤية للحياة متبادلة بين الأديب والفرد والجماعة التي يتجه إليها .

ويستخدم جولدسمان لذلك مفهومين أساسيين هما «الفهم»

و«الشرح» . يقول :

«إن أهم عمليتين عقليتين ترتبطان بالدراسة العلمية للمعطيات الإنسانية هما الفهم والشرح ، وكلاهما يمثل إجراءً تصورياً صرفاً ، على الرغم من أننا نرى في الفهم عملية اتحاد بالشئ أو تغلغل بالشعور إليه أو التعاطف معه . الخ . إن الفهم هو الوصف الدقيق لبنية ذات مغزى في علاقتها بوظيفة ما . أما الشرح فهو الوصف المنطقي لبنية أكم ، تكون فيها البنية موضوع الدراسة ذات وظيفة . وعلى أسيل المثال أقول : إذا وصفت عقلية الجنسين *Janssens* وفكرة وعقيدته الدينية فإنني عندئذ أفهم المذهب الجنسيني . إنني عندئذ أقبل جهدي من أجل الفهم ، ولست بذلك أشرح شيئاً ولكنني بفهمي للمذهب الجنسيني أستطيع أن أشرح كيف أن أعمال راسين وبسكال ترجع إلى أصول جنسية ، وأيضاً فإنني أصف العلاقات التي كانت قائمة بين الطبقات في القرن السابع عشر في فرنسا . وفي هذه الحالة فإنني مرة أخرى أقوم بعملية وصف لبنية وجعلها مفهومه ، ولكنني في الوقت نفسه أشرح كيف ولد المذهب الجنسيني . فالشرح هو إدراج لبنية التي وصفناها وفهمناها في إطار بنية أكبر تؤدي فيه وظيفتها ، ويمكنني فيه فهم وحدتها» (٣١)

ومن الواضح أن بين جولدسمان ولونمان وجه التقاء جوهري ، يتمثل في أن كلا منهما لا يقتصر على دراسة العمل الفني في ذاته ، أي بوصفه موضوعاً مستقلاً ، بل يجاوز هذه المرحلة من أجل شرحه في إطار ما سماه لونمان بشاهد السياق التاريخي ، وما سماه جولدسمان بالبنية الأكبر .

ثم يعود جولدسمان فيقول أن يكون العمل الفني تعبيراً عن ذات المبدع الفردية ، متغافاً في هذا مع سائر البيويين ، ولكنه في الوقت نفسه يستند بهذا المفرد الوعي الاجتماعي الذي يمثل البنية الأكبر . وهو عندئذ لا يحدحرجاً من الحديث عن القيمة الحياتية للعمل الفني ، حيث نسمعه عند ذلك النظرية الحياتية الماركسية فيقول

«أعتقد أن أي دراسة تحاول شرح العمل الأدبي من خلال الذات الفردية ستواجه دائماً صعوبتين على أقل تقدير . فأغلب الظن أنها لن تكون قادرة إلا على تناول عدد محدود من عناصر العمل ، وعلى وجه التحديد تلك العناصر التي عبر عنها الكاتب - ربما في شكل رمزي - عن مشكلاته الفردية . ولكن التشكيل البيوي لمالم العمل الأدبي يجاوز ما

هو فردي ، وهذه هي الوحدة التي تستقطب في الطريق وحتى إذا سلمنا بأن مثل هذا التحليل قد يحقق النجاح في حالة استثنائية ، فإنه لن يكون قادراً على شرح الفرق بين إحدى الروائع الفنية وعمل آخر لأحد المختلين عقلياً ، له وظيفة فردية مشابهة . إن القيمة الحياتية ترجع إلى النظام الاجتماعي ، فهي ترتبط بمعتقد يتجاوز ما هو فردي ... والأعمال الأدبية العظيمة ، كأعمال راسين ، إنما تنشأ أصلاً من موقف اجتماعي معين ، ولكنها - بحكم أنها أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد انعكاس لوعي جمعي - تعد تعبيراً متماسكاً وموحداً على نحو خاص من ميول جماعة معينة ومطامعها . إنها تعبر عما شعر به أعضاء الجماعة المفردون وفكروا فيه دون أن يكونوا على وعي بذلك ، أو دون أن يكونوا قادرين على صياغته بتلك الطريقة المتماسكة» (٣٢)

وهكذا يرتد جولدسمان بالقيمة الحياتية إلى النظام الاجتماعي ، حيث يصبح العمل الفني تعبيراً - وليس انعكاساً - عن وعي الجماعة التي تصمم الفنان بوصفه فرداً فيها . وإذا حاول الإنسان أن يرى الوحدة التي تجمع أعمال راسين في علاقتها براسين فإنه يحقق في إدراك هذه الوحدة . ولكنه إذا حاول أن يرى هذه الوحدة في علاقتها مع الجماعة فإنه يصل إلى أشكال من الترابط لم يسكرها راسين قط . ذلك لأن راسين كانت لديه الحاجة الحياتية لأن يبي عالمًا مترابطاً ، دون أن يعرف هذه الحاجة سبباً . ولا يتحقق هذا الترابط إلا من خلال علاقته بالجماعة . لذلك فإنني أقول : إن معارفنا جميعاً تتطلب فهماً ذاتياً وقطباً موضوعياً .

وعلى هذا النحو نجد للمشكلة المسببة عنها عن يد لونمان وجولدسمان وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بمعية المسح ، دون أن يهتم لإطار الجبري الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية . وإذا كانت مشكلة الذات والموضوع مازال تشغل حيزاً من تفكير المشتغلين بالشطرنج النقدي فإن الحل الذي يقدمه هذا الاتجاه يظل مقبولاً إلى أن يظهر حل آخر أكثر فاعلية ، فلا نهاية للبحث ، ولا نهاية للكشف ، وكل تمحيص جديد هو إضافة تنويرية لما أهميتها . وإذا كان أناقول فرانس قد تشكك في القرن الماضي في إمكان قيام علم بالأدب فإن الجهود التي بذلت وما تزال تبذل في هذا القرن في دراسة الظاهرة الأدبية تؤكد أن مثل هذا الشك لم يعد له مبرر ، فليست المشكلة الجوهرية الآن تتمثل في إمكان قيام هذا العلم . ولكنها - في الحل الأول - تتعلق بالمذهب سلائم له . وربما كان الجميع بين الوصمية والمعيارية في منهج مترابط يطرح حل الفكر النقدي حلاً من الحلول الممكنة

● هامش البحث

- ١ - انظر مقال هاتم - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم - دار الثقافة - بيروت ١٩٨٨ - ص ١١
- ٢ - مارلو شور وريلاء - النقد الأدبي الحديث - ترجمة هبة هاشم - دمشق ١٩٦٧ - ص ٦٥
- ٣ - نفسه - ص ٦٧
- ٤ - نفسه - ص ٦٣
- ٥ - انظر هاتم - ص ١٠ - ١١٩

- ١ - نظريون قال أوكس - النقد الأدبي - ترجمة صلاح عبد الله - دار صادر - بيروت ١٩٦١ ص ١٤٤ - ١٤٥
- ٢ - نفسه ص ١٤٤
- ٣ - حايي ، ص ٣١
- ٤ - نفسه ١٦٧/٢ - ٨
- ٥ - نفسه ١٢٥-٢
- ٦ - L. A. Richards: *Poetical Criticism*, R. A. & K. P., London, 1924, p. 11
- ٧ - أوكس نفسه ص ٢٢٨
- ٨ - نفسه ص ١٥٤
- ٩ - حايي ١١٣-٢
- ١٠ - كوك فريد هير أول من قرر أن التفسير ليس مهارة نظر
- Eugenio Donato: *The Two Languages of Criticism of The Structuralist Controversy*, ed R. Macksey & E. Donato Johns Hopkins Paperback edition, 1972, p. 96.
- ١١ - Ibid p. 91
- ١٢ - Ibid pp 89-90
- ١٣ - Mezarovsky: *Structure, Sign and Function* (trans. and ed. by J. Richard & P. Slonimsky; Yale Univ. Press p. 61
- ١٤ - نفسه ص ٩
- ١٥ - Ibid. p. 62
- Ann Shukman: *Soviet Semiotics and Literary Criticism* - New Lit. Hist., vol. IX 2, 1978 p. 193
- Floyd Merrell: *Structuralism and Beyond A Critique of Presuppositions* Diogenes 92
- Ibid. p. 71
- Ibid. 101
- Donato op. cit. p. 97
- Gerard Genette: *Structuralismus und Literatur-Wissenschaft* of *Strukturalismus in der Literatur* - Köln. 9172 p. 79
- Merrell op. cit. p. 73
- Ibid., p. 93
- Ronald A. Champagne: *A Grammar of the Languages of Culture Literary Theory and Yuri M. Lotman's Semiotics* New Lit. Hist. vol. IX-2 1978, p. 206.
- Shukman op. cit. pp 193-4
- Lucien Goldmann: *Structure, Human Reality, and Methodological Concept* - ed. in *The Structuralist Controversy*, p. 103
- Ibid., p. 109



فصول

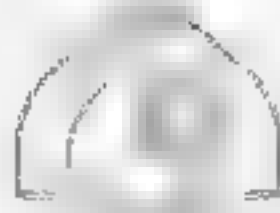
مجلة النقد الأدبي



التحليل النفسي للأدب

دراسة لمحتوى قصة «ليلي والذئب»

الدكتور فريج أحمد فريج



تقديم

«ليلي والذئب» هو عنوان واحدة من قصص المجموعة التي كتبها عادة السيد نحت عنوان «ليل الغراء». وهي المجموعة التي نشرها دار الآداب البيروتية. والتي ظهرت طبعها الثالثة في سنة ١٩٧٥ وتشغل قصتنا في هذه الطبعة من ص ٧٢ إلى ص ١٠٦

وسوف نتناول هنا العمل الفني المنشور بالدراسة وفقا لمعطيات المسج النفسي في التحليل والتفسير وهذا هو أن نبي كيف يمكن للتحليل النفسي بوصفه نظرية في الإنسان. وللمشتغل به اشتغال غير منحصص، أن يكشف في أي عمل إبداعي - كهذا النموذج الذي تقع الدراسة اليوم عنده - من معان ودلالات، وهي تعبر عن جوانب إنسانية عميقة، لا يمكن بلوغها بغير هذا المسج

ولنوضح هذا بشئ من التفصيل

تنطوي على إعلان آخر، وعلى تعبير معابر بل مناقص عن لا شعور، وإذا بالشعور الظاهر منه لا يبدو أن يكون إنكارا لهذا اللاشعور وبعبارة له وهكذا نجد أن أكثر أشكال الإنبات إلحاحا لا يبدو أن يكون قناعا يحق وراءه أكثر أشكال التي تأكيدها، فإ أكثر ما يكون الحب المبالغ فيه مجرد قناع يحق الكراهية، وما أكثر ما تكون الكراهية أو النمر المعلن قناعا يحق وراءه حبا واشتهاء يؤدي الإفصاح عنها إلى استئثار الإثم ومن ثم الندم

ينظر المشتغلون بالتحليل النفسي إليه بوصفه علما بالإنسان عما هو كذلك، أي بوصفه علما يسمد أصوله من دراسة الإنسان في أخص أنموال. وفي مقدمة هذه الأحوال حالة مرض - حيث تدفع الإنسان معاناته وآلامه إلى البرج كما يصير - فإذا حقيقة تكشف شئ مثبتا وإذا بالظاهر السافر يكشف عن باطن حتى - وإذا بالسطح الساذج البسيط يتفق عن عمق أكثر اكتشافا وثراء وتعقدا - وإذا وراء الشعور المعنى لا شعور مصير وإذا بمظاهر الإعلان والتعبر عن هذا الشعور

التصلب له إلى صروب من أحلام النقطة أو نرويه أو لإساع حتى
والأدنى ، أو غيره من صروب الخشب

وهكذا إيجار شديد - ودون دخول في تفاصيل حرقه وبجبه
متخصصة - تطور التحليل النفسي من نظرة وطريقه حرفيه في علاج
نوع محدد من المرض النفسي - هو انصباب - إلى نظرة عامة في حلول
النفس وحماياها - وفي طسعة بوجود الإنسان بأسره - ونصب إلى مسح
وحرقاب وأدوات يستخدمها المتخصصون في حرق أحد العموص
الخطي يدو النفس وقواعد لغة واسلوب في التعبير

ومن هذا المصنف سبكون تدوين هذا المصنف لأدي - على قصة عاده
تسميات - مثله ثانوي فرويد - روبرت - جيز - أدب - سوفي كليس
وهو هامب - شكس - ومثله يدون - عقول - سفيوس - لاجلام
والأماخير - ومثله ثانوي - ألف - مذكرة - حرص - كم فعل فرويد
تذكرات شريد - إلح - وهذا هو قراءة - حدس - من مصور - محيل
المصنف - لا في - انا - الذي - انتهى - إليه - على - يد - ... - بحسب - من في
بطانة - اثر - أيضا - وقد تحقق - له - من - الإبداع - من - جهود - واسع - في - تصاق
العبارة - ونظمت - المصنف - وقد تحقق - له - بعد - وبالمستعين - به - من
إفاده - من - الفكر - المبدئي - وسيفتحى - ذلك - ما - يصعبه - الخيال - من - شير - كمال
انقضى - الأمر - إلى - ثمر - ذلك - طريقة - أو - من - غير - وخير - وبنياب
تسمية .

••• نيل والفناب

أو جدول الحروف والوحدة والاختلاف

هذه القصة التي وقع اختيارنا عليها من بين القصص السبع في هذه المجموعة ، والتي تبلغ قراءة خمس وثلاثين صفحة ، هي في تقديرنا أقصر قصص المجموعة على التعبير عن جدل الوجود الإنساني ، جدل الوجود والمدم . أو جدل الخوف والأثمة ، من حيث كون الوجود الإنساني الخفي هو الوجود الآمن في حضرة الآخرين ، اعترافا منهم بأدب ونقلا لها وتواصلها معها ، ونقصه العدم الذي يشل خوفا ووحدة ووحشة . وفقدانا للتواصل هو فقدان ثلاثنا وللآخر معا وهما إذن وجهان لشيء واحد . ومن ثم تكون العربة والاعتراب ويصير العدم حواء محردا من هو إنسان

إن عدل المجموعة كلها هو أنس من عدل شو عليه وهو
نقص النهار ونور الأمل وليس هذا عندنا بل به بين حراء حيث
لا ألفه ولا ثابعا .

أما القصة فعوانها إلى والدنوب فالآخر هو دنوب . هـ بقصد
إسائه محاسب . بل صار كذلك دماراً والتهام وعمرنا ولكن ما كان
يعرف حق المعرفة . هذا من هيجل وإنهاء رتبته منسحق . أب الآخر
هو وجه من وجود الذات . فإن دنوب هو معنى مـ . يو
بعضها . أو هو . كما في المصطلح . الأ . الآخر .

والتحليل النفسي هو العلم الذي استطاع أن يكشف عن الوجه الآخر، الوجه الخفي للإنسان في وحدته الخفية بهذا الوجه الصاهر ولكن تحليل النفسي لم يكشف فقط عن مضمون هذا الوجه وعن محتوي هذا باطن الخفي ، بل كشف لنا كذلك عن شكل هذا الوجه أو البنية ، التي يعلن بها هذا الوجه عن نفسه من خلف أقعة الإنكار والتي والتزييف . كشف لنا عن « لغة اللاشعور » . وها هو فرويد مؤسس هذا العلم ، يردد أعظم كنه وأعظمها على الإطلاق « تفسير الأحلام » حيث يقيم في هذا الفصل الدليل على أن ، الحلم لغة الحالم ويقول مصطفى صفوان مترجم هذا الكتاب : لقد عرف فرويد الإنسان بلغته بما هو راعب ، مثلاً عرفه أرسطو بلغته بما هو عارف . وهكذا فإن كشف فرويد هو تعني ما كشف لغوي ، كشف لنحو هذه اللغة وبلاغها ومفرداتها . ولغة الرغبة هذه هي لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات الدفاعية ، وحيث التعبير أكثر ما يكون إمعانا في « الصيانة » وفي بعده عن التجريد . إنها لغة مصورة يدائية في مقابل لغة الشعور والوعي والمنطق والمعرفة والواقع في ارتقاء تحريرها ومعطياتها

من طريق المرحس اذن كانت بداية الالتقاء الصادق والعميق عماهية
الوجود للإنسان من حيث هو وجود « رابع » في المقام الأول - يفوده
عموه ويصلحه إلى بداية طريق آخر ، يتحول فيه إلى « وجود عاقل » ومع
ذلك يبقى الوجود الرابع قوة خفية محركة لا تقاوم ولا تقهر - وإنما يظهر
متخفية في ساس هذا « الوجود العاقل »

هذه الصورة التي استمدت أصولها الأولى من الإنسان مريضاً
سرعان ما تعدت لتشمل وجود الإنسان كله مريضاً وسويّاً ، طفلاً
وراشداً ، يقطر وحالاً ، واتحداً عن أرض الواقع الصلبة ومنصرفاً إلى
أعمال الإنتاج ، ومعرضاً عن هذا الواقع حين يقسو عليه فلا يقوى على

وعلى هذا فليلي والدثب ، وأبصا ليلي الدثب ، أول ما تعلم عنه أولي كتابها هو حرمها : «إلى خاتمة (ص ٧٢) ، وكل ما حولها يرتعد حوها ... السطور في محلة الطب الكبير ...» وهنا قد يتساءل أهل الوعية الموضوعية الساذجة كيف لسطور مطبوعة على صفحة كتاب أن ترتفع ، وكذلك كيف يمكن - كما في النص - «أن يصاب النور بعماء» (ص ٧٢)

الإجابة عن ذلك نعرفها من دراسات التحليل النفسي ومن تصوراته النظرية . إننا هنا بإزاء فقدان التمايز بين الذات والعالم . فقد طغت الذات على العالم فأصبحنا بإزاء وجود غثيف . لقد صار عالم «ليلي» وليست بين وحدها ، خائفا يرتعد ، وصار النور بعضا منها : يصيبه ما يمكن أن يصيبها . إننا - بعبارة حرفية أدق - بإزاء ما نسميه بـ «ملاقى كلاين» والنسبين الذاتى الإسقاطى Projective identification . ولذلك أيضا نجد «ليلي» في نفس الفقرة الأولى من هذه الصفحة الأولى تصف النور أو الحروف أو النور والحروف جميعا ، فتقول : «إنها كأنياب سوف تثبت فعالة ، وتتخص على من مكان ما لسبب أجهده كما لجهله هي أيضا» . ثم تكرر مرة أخرى الإسقاط هوها وتضيف بين قوسين قولها : «يا فراس لو تدرى» .

مرة أخرى كيف يمكن لمعطيات الذات المادية الجامدة كالحروف والحروف أن تصبح أنيابا تثبت وتنفص للترق وتثير طبيعة الخيال

الفقرة الأولى إذن تعلم من الحروف الذى يحول عالم ليلي المادي إلى فزع وإلى خطر يهدد بالانتهام ، فليس الأمر متغيرا بل هو ثابت . التمايز بين الذات والعالم ، ولا يقضيان ما بالذات على العالم ، بل هناك أيضا إحيائية animism . تدفق بالعالم غير الحلى . هذه الإحيائية تجدده لدى البدائين وصغار السن من الأطفال ، أما ظهورها لدى الراشدين في محتمات متحصرة فإنه علامة من علامات المرض النفسي ، أو ما يسمى بالذهان . Psychosis

ومع ذلك فإن آخر ما بالفقرة من كلمات هو طلب الجودة أو المروى البشرى (يا فراس لو تدرى) . ونكس هل يدري فراس ، أو هل تفكر - بين - على جعله يدري ؟ أى هل هي قادرة على حوار حقيقى وصادق على نحو يمثل به وهو فراس ، أم أن خائفا من صمها ، أو صبح خوفها وعجزها وأعرها ، يحول بين فراس وبين أن يدري ؟

مرة أخرى هي وحاشة : ثم حديث عن الجمجمة صديقها الوحيدة . والتعريف أن ديبى ، تتحدث عن الجمجمة بوصفها صديقة : وهذا معناه أنه حيث حب أن يقوم الحوار يصبح ممكنا (كما هو الحال مع فراس) ، وأنه حيث يكون الحوار محالا يرى ليلي محاوله (كما هو الحال مع الجمجمة) . فهي تحدثنا عن فقدان الجمجمة لمرحها ، وعن برزخ السحرية في صورة عيبها ، وعن فكها الأسفل الذى يرتجف ، وعن صرخة ميتة في عنقها المقطوع ... ولو نفس السطر من نفس الفقرة تقول : «الصرخة في حجرى (حجرتها هي) تنطق في كوم رماد صدى» .

وهكذا مرة أخرى نرى فقدان التمايز بين الذات أو الأنا والعالم المادى غير الحلى . ثم محاولة التعامل مع معطيات هذا العالم . وكأنها حية - بل

كأنها عينا حياة بشرية . فهذه الجمجمة ، التى هي في الأصل أداة تعليمية (حيث أن ليلي طاللة طب) صارت صديقة وحيدة ليلي ، تتواصل معها وتتطور ، وترى فيها ذاتها متخارجة عنها ، أو - بعبارة هيكلية - صارت ليلي معترية عن ذاتها في الجمجمة الميتة ، ومن ثم فإنه في عقب الحديث عن صرخة الجمجمة الميتة تتحدث ليلي عن صرحها هي ، وعن حجرتها هي .

...

لعله يجدر بنا قبل أن مسترسل في هذا العرفس والتحليل والتفسير لتفصيل لنصوص هذه القصة - أقول : لعله يجدر بنا أن نحاول قدر الغائبة - من القصة نفسها عرضا موجزا ، ثم يعود بعد ذلك إلى التفسير والتحليل

في هذه القصة نصنأنا بدلتها «ليلي» عن نفسها ، حديث تخرج فيه الذكريات بالوقائع والانطباعات والخيالات الشخصية أكثر الكلمات تكرارا كلمة خوف التماثل الطاغى الغاء يسطر بليلى ومرفقا ويعرف كل ما حولها . اللهم أن بين هذه فتة غريبة نقيم في لندن وتدرس الطب فيها . لذلك فهي تقيم في المدينة الجامعية ، في واحد من أبنيتها . ول حجرية تذكر لنا ريفي (٢٠٢) . وتقيم معها في هذه الحجرة شريكها زيدا ، لا كشيئية . هي شريكها (بالفرجة) كما تقول وليس بالاختيار وعلاقة ليلي بهذه الفتاة علاقة تمار وشقاق وكراهية متبادلة . أما صديقة ليلي الوحيدة . كما تقول ليلي هي نفسها . فهي صديقة لها . لإصداه إلى عدد من الدنى لصوفه . حتى تتدل من بعد رحلت مكتبة . والتقى تشي وسحرة منها إلى أمها ، والثانية بي بيبي ، والثالثة بي صديقتها فراس . وهي تدرس الطب في لندن . أم رسمها بعد كانت تدرج من أبحاثها . من طقسها المرصدة ذات بطابع لعدواني التدميرى سحرى . كذلك كان لليلي هذه قط تقيده وتصادقه وتحدته وسديه مدسج . كما أنها ترتكب في «مفر» إقامتها هذا أفعالا لا ترضى عنها الإدارة ، كأن تتطلع شريط لمخاطف ، ونفس البوحات القية في حرفة الاستقبال ، وتسكب الحبر على الثياب المنشرة في غرف العسيل ، وتخبف الفتيت بالجهاجم (ص ١٠٤) .

ومن خلال تدفق الذكريات واحتلاطها بالخواطر وبالأوهام والاضواف تتعرف على عالم «ليلي» شعور وأن أمها صيدة محتسج ، وأنها تتسج بجبال ماهر ، وشافة حادة ، ولزود يبع . وأمر ... عمرها بعيشة عنها في المدارس اللاشعية . وأن ... الحوالات للمابة . وكذلك كان الأمر ... من أمها تخبرها فيها بانفصاها عن أبيها . ونظب ...

وهكذا فليلي وحيدة وهرمة . بلا ... بلا ... بلا ... قوة . بل بلا منزل ولا وطن ولا صديقة حقة . وتقول ليلي (٨٣) «جمجمة عشر عاما وحيد . أتمنى يد كية دافئة كسند

دار ... ولا يبقى بعد ذلك في حواء ثيل بلا شخص واحد ، يمشى الخيب أو السند . أو لأمل بل دى كان يمشى وهم لأمل ، هذا هو فراس»

«معويا من دما لوجود كله . ولا يكون أمام ليل من جيل .
حاصل . يستعد به هويتها ، إلا أن تذكر له اسم «حبيب» . ويلاحظ
في المرة الوحيدة في القصة كلها . التي تحدث فيها الاسم وهوية
كاملين . إذ تقول للبائع «المهندس» «اسمك هاشم» اسم كامل ، وهذه
وهوية ، وليس تحديد ليل طويتها أمام البائع بهوية هذا الحبيب ، إلا
تعبيرا عن استحالة أن يكون لها هوية ووجود إلا بالانتماء والانتماء إلى
هذا الحبيب

لقد أملا اسم هذه الصبيحة وسرج بتفصيل شديد
لوقائعها . الخصب «العنوان» هدف توضيح ما يمكن لتفوية
التحليل النفسي والحرفية من يسها به في الكشف عن الموضوع واللا
منظية في هذا الجزء من العمل الفني

ولعل بيني وأمامي شير إلى أهم عناصر هذه القصة وأكثرها إيمانا
في ثقافة المنظر وإهم الواقع . أعني الحلم والذنب .

فما يتعلق بالحلم (ص ٨٩) ذلك الذي لا يرب بين مد حموتها . . .
مد أن حلفت كما تقول . طعم الزجاج المسحوق بالدم . فوجره أن
جدها . أي أمها . فالجده هنا بديل رمزي للألم لا نرضعها مع أنها جائعة
وأما جائعة ، لأنها . كما تقول . جائعة . ومن ثم فقد أحسست بالجرع
لأنها أحسست بالخوف ، وعندما شرعت في البحث عن مصدر حديثها
فيها عجلة بقسوة لأنها مشغولة ولا وقت لديها . عند ذلك هجمت
عليها بأنياها الصغيرة ، ومرت ثوبها لأنها جائعة (ص ٨٩) . لأنها
خائفة . لأنها مشغولة رعبا إذا لم ترضع . ويعلق هنا على هذا يشير إلى
ذلك الخدس العميق من جانب الكاتبة تحقيقة من أعين حقائق الحياة
النفسية للإنسان ، وهي الدور المزوج للأم في حياة الطفل ، فهي
مصدر للعناء ، ومصدر للألم والحزن ، وإعراض الأم عن طعمها أو
إحباطها لحاجته إلى الرضاعة تنطوي في حس الآن على إحباط للحاجة
إلى الحب والأمن على نحو يفسر مشاعر الخوف والعناء معا . لذا وجدد
ليلي . في حلمها تهجم بأنياها الصغيرة . وكأنها ذئب . على الأم .
الجائعة ، وتزق ثوبها لأنها جائعة ، ولأنها جائعة . ولأنها مشغولة رعبا
إذا لم ترضع (ص ٨٩) . وهكذا فالرضاعة هي السرع الوقت من
الخوف ومن الموت رعبا . وهكذا فهم معنى خوف ليل الذي لا نمل
الإعلان عنه مرارا وتكرارا .

ونطرد ليل من الغرفة فتهرب إلى الغابة بحث عن الدلب لترضع
(هكذا بالنص) كانت تعرف أنه هناك ، ولم تكن خائفة منه كبقية
الأطفال . فقد كانت تعرف أنه يحبهم ، بطريقة الخاصة . وأنه ليس
شريرا وهكذا طوال صفحة (٩٠) تروى ليل حلم الدلب الذي
ظلت . في حلمها . تبحث عنه في لحة . إنها تعيش امتنا له وعجبه . إنه
كان شادا رفيقا شعاف العينين (هكذا) فالذئب الذي يرمي بصورة
الشريرة للأم ، يتحول إلى شاب تعيش نحوه شعور ناعمة ولامتنا
فهو رفيق شعاف العينين . هكذا يتحول رمز الأم لشريرة إلى صورة
ذكرية ، إلى شاب رقيق ومحبوب . وعنى عن اليأس ما يتصور عيه دلت
من استحالة منطقية ، لكن التحليل النفسي يعلمنا أن منطق الشعور

صديقها الذي تحاول دائما أن تشجده به عند الحاجة ، وإن تقم معه
حوارا ، مجرد حوار . كثيرا ما لا يتجاوز حدود الحوار الداخلي بينها وبين
نفسها ، متصورة بيده حاصرا معها في أنشائه

وتتضمن القصة وقائع أخرى ، بعضها لا يتجاوز نطاق الوهم أو
خيل ، ولكنها وقائع عظيمة المعنى صيغة الدلالة . فها هي ذى
تذهب (ص ٨٤) إلى عزز «منعوق» الذي تقول لنا إنها اختارته لاسمه
وأنه غير محبوب به . لأن اسمه عربي . ألا يكشف لنا ذلك عن حاجة
إلى تدعيم الهوية . هويتها العربية . ولكنها عاجزة عن إقامة هويتها
بشخصية فلا يبقى سواها ، لأن تدعيم هوية أخرى هي هوية صاحب
عمر الحويث . لقد ستمت كما تقول . الحديث باللغة الأخرى .
لإجبرية . إن مشغل بالتحليل النفسي الذي يعرف هذه الاضغاط . لا
تذكر أن يمر مثل هذه العبارة مروراً عابراً أو أن يتعامل معها في
صحة ، فاللغة أداة تواصل ، اللغة خطاب . ولا خطاب بلا
مخاطب . وهو . من ثم . يسأل : لماذا ستمت ليل الحديث باللغة
الأخرى ؟ لقد ستمت لحوار لغة أجنبية . وتتذكر أن اللغة الوطنية
هي . كما يقال في الإنجليزية . لغة الأم

Mother Tongue أو لسانها ، أي لغة الدلت والتواصل العاطفي .
والانتماء الحق الذي يمح الوجود شخصته ، وعلى هذا قليل نزع في
تواصل حق ، في حب صادق . واحداً هي دائما رمز للحب . إلسا
نصف الحبيب في العربي تقول «حلو» ، ونصف جمال المرأة
«بحلاوة» . ومن أمثلي في الإنجليزية . بكلمة Sweet
«حوى» كما أنها تستخدم مستخدما شائعا لوصف المرأة الجميلة . إنها
دون نتجه بلسان الأم . أي بالتواصل الصادق الدافئ ، إلى بائع
حنوى . أي مانع حب . عربي . ومن اسم معزوق عنه ينطوي على
«من العنق والانتفاق والتحرر من قيد الأسر والعبودية . وهي تطلب من
هذا «سابع» كتمكة لعبد ميلاد الجمجمة» . وعندما يستوضحها الأمر .
تقول : «قلت لك لعبد ميلادى» . هي إذن والجمجمة كيان واحد

ومن إذن بإراء الخلط للهوية ، فيل هي الجمجمة والجمجمة هي
يل . والخلط الهوية يقوم على مبدأ المشاركة والتبادل . قليل بقدر ما
تصبح جمجمة ، فإنها تتجرد من الحياة والجمجمة بقدر ما تصبح ليل
فإنها تكتسب الحياة . ألا نجد أنفسنا هنا بإراء وحدة جدلية بالمعنى
المبطل العميق ؟ وعندما يسأل البائع ليل عن عنوان البيت يكون
شعور «البيت» كلمة مرعبة ، ويكون تعثر ليل في التعبير عن رعب
الداخل ، فهي حقا بلا بيت . إنها تقول للبائع «يبقى شارع ضربل على
حديه شريف من العرف المتشعبة و . . .» . ويتعثر التواصل بينها وبين
البائع ، العربي ، مانع الحب والاعتراف (رمزيا) ، إذ يقول لها «لم
أفهم اسم الشارع» بعبارة أخرى لم يستطع أن يحدد مكانها ماديا

وبما وقع شيء، وممثل للاشعور، والرعية والتحليل شيء آخر، وبما
يبدو أن هذا هو مخرج الصورة الأنثوية بالصورة المذكورة. وبعد
لكونه مرة أخرى في نفس الصفحة لترح الصورة الأنثوية بالصورة
بذكره، ولحاجات العدوانى للشرس بالحاجات الخوف الطيب. فتقول
(ص ٩٠) «في احتضانه الشرس لليل تخدير يشبه الحنان. يشبه
عتصاب موت عيب». مرة أخرى تخرج الصورة الأنثوية الحانية -
صورة الاحتمال - بالصورة الذكرية الشريرة العدوانية الحية
لتسلي (صورة الاعتصاب)

ومع ذلك تقول المؤلفة على لسان ليل، «إنه لم يحدث ليل - وأنه
أراد أن يفلها ولكن أناته ركت بطريقة جعلت من قلبه عضة
ميتة...». كذلك تقول في نفس الفترة: «فلما ابتسمت بنشوة طفل
فرغ للتو من احتضاني لدى أمه فني أن يمنحها كل ما يملك». وفي
الفترة التالية مباشرة تقول: «ولما سرى سمه في جسدها... الخ»

جد هنا امتزاجاً بين الصورة الأنثوية، صورة الأم الرضيع والصورة
بذكرية، صورة الحب والعتصاب، والذكرى علاقة تناسلية بأنثى،
ولكن علاقة قتل وتدمير. ومع ذلك تقول إنها ابتسمت بنشوة طفل فرغ
لتؤمن امتصاص لدى أمه، الصورة هنا تنقسم بشوة، ويعتقد قوفاً
سرى السم في جسده، وكأن القيلة تشبه برصعة هامة

هذا نجد أمسا باراء تجسيد بالغ الوضوح لما اكتشفته ميلاني كلاين
Melanie Klien
المدرسة البريطانية في التحليل النفسي للأطفال. هو أي هذه النصوص
تجسد بصورة حرة مكشحات هذه المهلة المشهورة كما تفهمها وأحد
أهم كتبها وهو
Envy and Gratitude

«الحسد والعرفان» فيما يتعلق بتطور علاقة الطفل
الرضيع بأمه والدور الحاسم لعملية الرضاغة، وما يتصل بها من شر
وغيره وعرفان إلى آخر هذه المفاهيم التي يعرّفها للشتغلون بالتحليل
النفسى

لقد تحولت الأم بحرماتها وبسبب من عصبها إلى الحب والأمومة إلى
دولة شريرة وامتزجت صورتها بكل ما في العالم من أشياء وأفراد،
وبخاصة صورة الأب، فالدثب أم مفترسة في إهاب ذكر، لذلك تخرج
الرضاغة بالاعتصاب، وتخرج القلة أيضاً بالرضاغة، وبأخذ اللب لا
صورة لمادة اشعة واحبوبة، وإنما صورة السم يسرى في الحسد بلحق
به الدماء

وتستمر بين في روايتها للعالم وتساءل «كان مص - الدثب - أنه
تسحق عسلاً ورحمًا (وكأنه - برصع ولده؟) من شومه
هكذا، دون أن يدري؟»

كذلك تصيب قائلة: «وحينما قتل الخوف ليل لم يدرك أحد أن ليل
كانت هي الدثب، لأنها أتتته نحه خا، وجعلته يدرك كم هو عاجز
وصعب ووحيد». (ص ٩٠)

به هنا يازاء احتلاط بين

١٠- المذكور الأنثى هي في بداية الحلم تتحدث عن الأم - احمد-

وعن الرضاغة، لكنها تتحول إلى الدثب

ثانياً - الرضاغة، وهي نخط خالص، والقصة وهي تبادل بين جسدي
منيرين، ينطوي على مستوى أكثر تقدماً من العلاقة الحسية
العبرية

ثالثاً - الخطط بين ما هو إنساني وما هو حيواني، فهي تبدأ - ليل - في
الجلدة - ثم الحيواني الدثب - لكنها تصفه بأنه كان شاباً رقيقاً
شفاف العين

رابعاً - وأكثر من ذلك وأهم هذا الاقتراح Fusion - بالمعنى
التحليلي الدقيق - بين لطائف الذبذبة والصفات العدوانية
التدميرية، متمثلة في العناق الدافئ، المتعشش والاحتضان
الشرس، الذي يشبه اعتصاب موت عيب ثم لدى الأم وسب
وسم الدثب

ولمعد بناء الموقف في هذا - ليل - عن برء طفلة محرومة من
الرضاغة والحب. وهذا الحزن يفسر مشاعر عدوانية تدميرية تتجه إلى
موضوع الإحباط وهو الأم، ويؤدي توجيهها هذه الصورة السدرة
والفاخرة إلى الأم، إلى استجابة كثر عدوانية وإحباط من جانب
الأم، فيكون الحرب إلى موضوع بدلي، لكنه حرب يحصل في نهاية هذه
المراحل من العدوان الساذج العيب وهو عدوان يتمنى أي مرحلة من
لهو النفس الحسى - هي ما يسمى بالمرحلة النفسية - تسبب في هذه
الأول نخالة من اللانمير، أو اللاتعاضل، بين الذات والعالم، وبين
الذات والآخر، فكلاهما مخرج بالآخر محتشبه به، ويعاد في هذا تطور
من أطوار النمو النفسى بعض من الذات

المهم أن ليل تبحث عن بديل للأم، فتتجه إلى الدثب، والدثب
دائرة كبرى من خصائص الأم، وإن حاولت جهاداً شديداً ومرير كى
زاه على صورة مخالفة، على صورة طيبة غير شريرة، لكن ذلك لا
يكتب له النجاح، إن «صورة الأم الشريرة Bad
Mother Figure تفهم نفسها على البديل، فيكون ذلك
حاصل من أجل تعويضه من شره، فلا يكتب لها النجاح، لأن صورة
الأم الشريرة تفحص على بدلها. ولكن في نهاية الحلم تخبر ليل دح



أسمع شيئاً ، لم يأتري لم بعد سمع شيئاً " عند حل و اس حرك شئيه
ويشير بيديه نكل عبيد حلة في مصر بل هي نكي حست بيها وبين
سماع صوت فراس ويهم ما يقول ، هذه العقبة هي حوقها ، هي دورها
الشخصي الداخلي وتواصل ليلى فتتوهم "أعنت لسانك يسجروا في
هلك ، ثم لم أعد أرى سري لسانك (بعبارة عبيده بقدر صر فراس
موضوعاً حقيقياً Partial Object أي صر عرد
لسان لا يعنى بالنسبة لها إلا تلك الوظيفة التي سببها كعب ، ثم
أصبحت عارية لمدة على الصخر في بعدة ألسنت حد - بعد
صدرى ، فولد لأحد لوحشية دوريه وكرب حد و في
صدرى .

هذه الصورة التحيلية تمثل بكلمة وامتداد للصورة التحيلية حسنة
السابقة ، للتمثلة في هياك الدث وقتته الممتدة ، وسمه لدى سري في
حسمها ويشير في الملاحظة التحيلية لقد تحول فراس من موضوع
كلي - من إنسان حي يتكلم ويتواصل مع ليلى ، إلى شئ آخر فقد
أول ما فقد - التواصل مع ليلى ، إذ صر صوته هو بعد سمع شيئاً ، ثم
أصبح شئ من متحركان - ويدين تشيران ، أي أنه انحزل إلى مجرد اليدين
والشفتين . ثم انحزل أكثر فلم تعد ليلى تستطيع أن ترى فيه سوى
لسانه ، ثم تحول الأمر إلى ما هو أكثر من ذلك ، ثم الانتقال من مرحلة
الكاش (أي الآخر) وتمزيقه ، ليصبح عرد لسان إلى تحليل
"داوي" Autistic أي تحليل خالص بلفظ الواقع
ويتصرف عنه . إننا هنا بإزاء انحياز وتدهور من علاقة إدراكية
بالواقع ، واقع لحظة وجودها بصحة فراس ، هذا الواقع الذي شرع في
الإنكماش والابتسار ، إلى أن تحول إلى تحليل وكانت براء حلم آخر إلى
بين خمس منها عارية ولسان فراس حشرة هوائية تعمل تمزيق في
صدرها . بل إنها تقول في نفس المقرة "على وجهي بتظاير الحصى
من صدرى : ها هو ذا فراس إذن بعد أن تم إنكماشه وتمزيقه وتخرجه
في وحدته الكلبة للتكاملة ليصبح عرد لسان ، يتحول مره أخرى إلى
"حمار" إلى "آلة كهربائية" كما تحول ليلى هي كذلك أولاً من موقف
التواصل والتناغم والخصور الإرادي الكامل ولوعي في مواجهة
فراس - إلى إنسان عاجز عن الاستماع أي عاجز عن نكي وجود فراس
الإنساني الممتلي بالتواصل والتناغم ثم ينزلق بها الخيال فتجسّد
عارية لمدة على الصخر . ثم أخيراً مراها تقول "على وجهي تنصير
الحصى من صدرى ، فكما تحول فراس من إنسان إلى لسان ثم إلى آلة
كهربائية . تحول ليلى إلى صخر ، فيتظاير الحصى من صدرها على
وجهها

هكذا كان الانحدار والتدهور من المستوى الإنساني إلى المستوى
الخيريائي - في حلم اندث - ثم مره أخرى في مستوى آخر وهو
المستوى الحامد ، بل صخر وفراس حافة كهربائية - فبعد
متموهم لإنسانيه - ثم تتبدل مقبلة - حدود نفسية حادة - ما حادة في
أشد حالات المرض النفسي عندما "يختصم" حيث هذا ذات - دور
العالم والحياء وحيه - يسهل لأدب معكم . أدب بلاشعة

ها هي الدث " . لقد كانت بين أو - بعبارة أدق - لقد كان خوف
بين هو اندث رة فتره دالة الخدم ونعيق - إذ تقول المؤلفة
بين كانت هي دث - لأنها تعسسته عنه لم - أي جعلته لا يحس من
حده ها هي لا تعاسة وتتواصل مؤلفة فتقول "وجعلته يدرك
سمه عاجز وضعيف ووحيد " . وإذا كانت ليلى هي المسئلة - فما أبعاد
هذه المسئلة أو طبيعتها ؟ الإجابة هنا أن ليلى يجسّمها وشراستها التي لا
تروى كمنعت الدث (الذي لم يكن قد صار بعد ذات) - لا طاقة له
به ، فكان أن صار أمامها وأمام هذه عاجزاً وضعيفاً ووحيداً - وتعسف
المؤلفة بعد ذلك مباشرة ... "ومن يومها انطلق الدث في العابة يبحث
عن يد مبهولة لها أظافر معقوفة "

وهكذا أيضاً لم بعد من مر تمام الدث الذي صار يجتمع ليلى
وشراستها عاجزاً وضعيفاً ووحيداً من أن يلتصق القوة في تلك اليد
المبهولة ذات الأظافر المعقوفة ، أي أن يصير الدث أكثر وتداولاً .

هذه الصورة الخيلية ، صورة الأم والدث وليلى ، صورة غريب
الاشعور - صورة الطفولة المبكرة التي تمثّل جدورها - وكما يست
مكتشفات التحليل النفسي - إلى مرحلة الرضاعة ، أي العام الأول
وبدايات العام الثاني ، ليلى عبا يمسك كاهل ليلى حتى من رشدها . في
الظفرات القانية مباشرة تنظّل ليلى إلى حوار مع فراس تريد منه أن يشرح
له لم لم تترك ولم لتناقش .. ولكن جسور التواصل والتناغم تهاجر
وعمل الاضطراب والخوف على الألفة والتناغم ، وتقع ليلى مرة أخرى
أسيرة ذلها الداخل فترى بعبيده ، لا ما في العالم من واقع فعلي يتروا بما
في داخلها من خطر ودمار . تقول المؤلفة (ص ٩١) . "كان يقف
خلعت أحد عمالك ويده الحفارة الكهربائية . ألصق نايها الذي يدور
بوحشية على صدر الصخر وبدأ يأكلها والفار الصخري يتطاير . وكنت
تقول . ليلى ، يجب أن تفهمي أنني وضاع صوتك في صبح
ناب الحفارة الذي يدور بوحشية ، وبفريس شيئاً فشيئاً في الصخر .

ونف بعد هذا الخد لتسر قبل أن تسترسل : نلاحظ أنها عقب
حلم الدث مباشرة شرحت في الحديث عن موقف واقعي يسبب وبين
فراس . وهذا التابع في حرميات التفسير التحليل ينطوي على ارتباط
على . وسنجد ذلك من سرد ليلى الثاني لبقية الواقعة (المتخيلة بالطبع)

عن إزاء صورة تنطوي على حفارة تمرس ونشت . ويحدثنا عن
نابها والناب مقصور على الأحياء ، وهو يستخدم في تمزيق لحوم
الترانس ، هذا الناب يدور بوحشية ، وكأنه كائن حي ، وهو يدور بهذه
"حشيه عن "صدر الصخر" ، وبأكلها مكبات ناب ، وحشية .
صد ، يأكل - رسم بنا صورة مشحونة انفعاليا بتحيلات الالهام
والتميز والتدمير . وفي ظل هذا المناخ أو السياق التدميري ينقطع
تواصل والتناغم ويصبح صوت فراس

وتستدرك انكاته في المقرة التالية مباشرة فتقول (ص ٩١) - "ورما
لم يصم تماماً ، فقد طللت غمرك شعيتك وتشير يديك ، لكنني لم أعد

أو آلات هو الأفكار أو لتعبرى لشخص المنع بأفكار لا يرمى عنها المريض ولكنه لا يستطيع إلا التصنع لها مرغما عاجزا ذليلا ... الخ

على أن الأمر لا يقتصر على هذا الاعتماد من المستوى الإنساني إلى الحيواني ثم إلى الحيواني والآلي ، بل لابد لنا من أن نطرح إلى الدلالات ابرمية لهذا التحويل Phantasy ونعني عاصده إننا يراء الصور التخيلية التالية : اللسان ، ناب الحفيرة ، عصا ، صحرى ، العرى ، ولتذكر أن الحلم السابق كان يبدو في ذلك بـعه وما متصل به من علاقة بالأم ، أما هذا التحويل ، تحويل ، حساه ، الذى لا يبدو أن يكون حلم بقطة من نوع ما ، أو على الأصح كابوس بقطة ، فهو بمثابة امتداد لما قبله ، بل لقد كان الذئب بديلا للام وامتدادا لها ، وها هو ذا فراس في كابوس البقطة هذا يصبح امتدادا للذئب ، وينطوى هو كذلك بلسانه الحفارة - على ما كانت تنطوى عليه لسان الذئب التي ركبت بطريقة جعلت عضته مخيفة . مكلاهما محبت لسان الذئب قالت عنه إنه كان شابا رقيقا شفاف اللبى ، و فراس بلسانه الحفارة في دورانه الوحشى وتخزيقه لصدورها .

التحويل الأول في حلم الذئب تحويل النفس في كل ما يتصل بالمرحلة نمية ، والتحويل الثانى - كابوس البقطة - امتداد لهذا التحويل النفسى وينبؤ أن أنياب الذئب في حلم الذئب هي لسان فراس الذى تحول إلى ناب الحفارة ، لكن اللسان وناب الحفارة رمزان للعضو التناسلى الذكرى لا يختلف عليهما مشغول بالتحويل النفسى ، لذلك كان تحول لسان حاربه هو الإحساس الذى انتابها غضب تحول فراس إلى لسان حبيب ، وقد راح هذا اللسان يعمل في صدرها ، ووضح هنا امتزاج ما هو نفسى بما هو تناسلى ، فالتناسل يستخدم هنا رمزا للعضو الذكرى ، ولكنه - بصا - جزء من النفس . على أنه لا يتجه إلى المنطقة التناسلية ، ولا يتجه - في حالة هناك وتحويل - إلى النفس ، بل يتجه إلى جزء وسط يتصل بكتيبها هو الصدر وصلة الصدر بما هو جنسى تناسلى واضحة ، لما ينطوى عليه من جاذبية واغراء وإعلان للأثوة ، وكذلك صلته بما هو نفسى - الرضاة - واضحة . كذلك فإن اللسان الحفارة ، الذى لا حد لوحشية دورانه وتخزيقه بخرق الصدر ، على نحو ينطوى على تحويل اعتصاب وهتك للعنصرية ، ولكنه لا يتقل من المنطقة التناسلية إلى منطقة رضاة .

إننا لا نفهم هذا كله إلا إذا توافرت لنا معرفة كافية بطبيعة الحياة النفسية للإنسان ، ونفوه النفسى الحسى . ولما حل هذا النموذج إلى الكمية في هذين التحليلين تكشف في حدس نافذ عن حقيقة كشفت لنا عنها حوث التحليل النفسى وهي ما تتميز به مرحلة الحسية الطفولة من حراف متعدد الأوجه Polymorphous Perversion

فما عني إولاء نواجه في هذه الصفحات الثلاث (ص ٨٩ - ٩١) صبرا عن هذه التحيلات الجنسية الطفلية ما تتميز به من حراف متعدد الأوجه . فالجنس يمتزج بالعدوان والتدمير وما هو نفسى يمتزج ما هو تناسلى

لقد كانت ليلي في حلمها طعنة نحت عن وئدى ثم يحجبها كل ما يملك ذكارت - كذا - تقول - لما يريد أن يأخذ بلا حدود يبحث عن وئدى بعضى بلا حدود . ولكن لأمر ما - يتعق شرهها العدوى - كف وئدى عن إعطاء وصف له ، ونحو - عبد الذئب - إلى سمها . وفي كابوس البقطة الثانى حدث انقلاب في الصورة ، فلم يعد بارأه هم يطلب وئدى يعطى ، بل على العكس تماما ، صار صدر ليلي أو ثديها بالنطق - عرصة لأشبع وأعتف أنواع دمار لم يعودا لئلى امرأة يمكن أن تحثا بالعين ونصصا بالحب ، بل صار صحرا صلب مجرد من الحياة ثم صار بها للحفارة . تعمل فيها تعنتا وتدمير . وبلاحظ هذا انقلابه بين ردة ليلي الضعلة في أن تتزعج من وئدى الأم وكل ما تملكها وليس الانتقام البدائى الذى تتمرس له وفق القانون لأول - ونحن نرى - والس باللس . لقد هجعت بأنياب (ص ٨٩) على أمها - في حلمها لليلي - ومزقت ثوبها وها هي ذى في كابوس يعظمت تلقى ما هو أشبع عما شرعت في إيقاعه بأمرها في حلمها ، ها هي ذى ، صدى بمدة على النصد . وها هو ذا لسان حبيب ، الذى هو أداة للتواصل والتعاضد ، ويذبح العزة والوحدة ، ها هو ذا يتحول إلى حفارة بشعة مدمرة

إن ماضيا يطاردنا ، وهي تحاول جاهدة الفكاه منه . لذلك نجدنا محدثا فجأة فصول (ص ٩١) : وكفى . صممت الحفارة ... وتعود ليلي في بطم إلى أرض الواقع وتسمع صوت العامل يتحدث فتذكر اسم حبيبها ، إن التوصل هو الكفيع بتمكيها من العودة إلى الواقع ، إنها تذكر اسمه ومهته : المهندس فراس ، دنيا العالى وكما تقول :

وبكون بينا وبين فراس فراق آخر .

...

نشرت الوجود بالنسبة ليلي إذن يمثل في الجمجمة ولذئب والحفارة . الموت ، والاعتماد إلى مرتبة حيوانية وحشية ، ثم عداد أشد إلى وجود جامد « فيزيق » مجرد من كل حياة بالمعنى البيولوجى المباشر

هذا الوجود ذاته هو وجود ليلي اللا - إنسانى ، بالمعنى اللغوى الحرفى . فالإنسان فيما نرى - هو ذلك الموجود الذى يأنس إلى الآخرين ويأنس الآخرون إليه . وهذا الأنس وهذه المزانسة هي عندما جوهر الوجود الإنسانى ما هو وجود إنسانى . الإنسان أنس ومؤسسة ، أو - كما يذهب فلاسفة الوجود : وجود - في - العالم

Being-in-the-World والعالم المقصود هنا هو عالم إنسانى ، عام يعج بأخوين من البشر ، لا يكون الإنسان إنسانا إلا بهم . ومعنى هذا أن فقدان هذا الإحساس بالوجود البشرى المعطى هو هدار للإنسانية لدى الإنسان ، هو اغتراب عن جوهر الوجود الإنسانى وله ، لا يقبله الإنسان ولا يستطيع احبائه . بل يظل في نضال دائم من أجل لتعذب عليه وهكذا كانت ليلي ، تعيش كما تقول : « طفلة راكفة باكية في غاية بحيفة الأصوات » (ص ٨٩) . هربت ليلي من كوخ جدتها - أى

حدوثه إلى الافتراق . ومعاراة أخرى لم يتحقق التواصل المنتظر ، لم يتم
التصر على قوى الخوف والعداء والدمار

ولعل أوضح الأمور مغزى في هذا الصدد قول ليلي (ص ٨٧) :
« يا فراس ، لا جسر لا جيط ، لا حبل » ولعلنا نستطيع أن نفهم هذا
الكتاب أو التواصل فيها أعماق إذا تذكرنا واقعة سابقة (ص ٨٠) ، فيها
هي ذى ليلي تلبى بداء زميلاتها للمشاركة في حفل بقدام داخل مبنى المدينة
الخامسة . وبها هي تهب للدرج تمر بالهاتف وتسلمك بالساعة وتدير
أرقامه تسمع صوتاً مشحوناً بالعاس والتأفف ، فإذا باستجابتها تمش
في ذلك الحوار الداسل إذ تقول (يا فراس كيف تستطيع أن تنام
الليلة . . . وقد عدت ذنباً وحيداً ، وخلفتني ليلي بلا جزار ؟) ترى هل
كانت ليلي في حاجة إلى رفيق وإن كان ذنباً ؟ وهل ليلي ومعها جزار خير
من ليلي بلا جزار ؟ هذه هي مشكلة المازوكية بوصفها المسجاً ، الأخير
للمنوبذين ، فعلاقة قوامها الأذى والتعذيب خير من لا علاقة على
الإطلاق .

وتقع الواقعة المشهورة بعد ذلك مباشرة : « بكنتا يدي أقبض على
الساعة ، ونقل كله أنشدها وأقطع الشريط الأسود ... أحمر
الأكذوبة للاتصاق الأكذوبة » (ص ٨٠) .

هكذا تكون استجابة ليلي لغيب الحاسة والحرارة بدى حبيبها ،
ويكون قطعها لتلك الهاتف ، ذلك الجسر الأكذوبة للاتصاق
الأكذوبة . وهكذا تبين أهمية التواصل حضوراً وغيباً ، ودوره في
استعادة الشعور بالوجود .

...

لا يبق بعد ذلك إلا تفاصيل صغيرة لا تصيف إلى الصورة الكلية
جديداً ، بل تريد ما سبق لنا فيه من دلالات تأكيداً . نجد مثلاً ليلي في
ثاني صفحات القصة (ص ٧٣) تتحدث عن ذلك البناء الغامض
الضيف ومن ضحكات تحول إلى ما يشبه الصراخ ، إلى ما يشبه
النباح ، ... أصوات رهبة تتسرب من ذلك البناء الغامض الضيف
(الذي هو رمز للنساء النفسى الداخل الغامض ليلي نفسها) ، عاد
الحبيب للمطوط الحزين ... وفي ص ٧٤ تصيف في وصف البناء
كقطة : « في الليل يصير وجه العالم ، وربما يستعيد وجهه الحقيقي

أصبحت بأشياء مرعبة تغل داخل البناء ، الهياكل العظيمة تتحرك وتتجه
عبر النوافذ المغلقة ، حيث تحاول الحرب » « هذه الهياكل العظيمة
الأسيرة التي تحاول الحرب ، هي رمز ليلي ذاتها في أسرها وفي مواسمها
السيكولوجي ، ومع ذلك فهي تحاول الحرب ... وبعد الحديث عن
محاولة الحرب تتحدث ليلي عن فراس فتقول : « نحتت من يدي في
الظلمة ، كانت كبيرة ودافئة كسقف دار ، كأيدي الآباء جميعاً » .

هذا هو ذا فراس إحد يلعب بالنسبة ليلي دور الأم في حياتها للعطل
وي تحمها لمشاعر الوحدة والعجز في الظلمة . وبعد ذلك يأتي الحديث
عن الأم الأنيفة الجميلة كالصفيح النائي فتكون بذلك على عكس يد
فراس الكبيرة الدافئة ، فالأم صفيح ناء ، ويد فرس دافئة . الأم هي

أمها - القاسية ، بعد أن امتنع التعايش والتواصل والعطاء ألا تشبه ليلي
هذا آدم بعد أن طرد من الجنة ؟ ليلي إذ في طريقة « عالم الإنسان » لذلك
فهي تعيش في غابة تحفة الأصوات ، أي في عالم اللاكلمات ، أو عالم
اللاغة ، حيث تفقد لغة التواصل والتألف الإنساني القائم على المحبة
والاعتراف والتقبل .

قصة ليلي وديثب ، إحدى هي قصة الخروج من الجنة ، خروج
الإنسان مطروداً مصيباً ، وسعيه بعد ذلك إلى العودة من جديد إلى
رحاب الحب والاعتراف والقبول الإنساني الحقيقي في صفه ورجاته .

وبلاحظ أن جنة ليلي هي الآخر في حضوره للوصول . والآخر هنا
أشبه بأمل أو حلم تشبث به ، وهو « فراس » الذي تناضل من أجل
الحفاظ عليه ، أو استرداده عندما تفقده أو تفترق بعيداً عنه . ونلاحظ
أن بداء ليلي لفرس هذا ، وحوارها المشغبل معه ، لا تكاد تخلو منها
فقرة من فقرات الصفحات الأولى ، (يا فراس لو تدرى !) ، (يا
فراس تركت كنت - لدرى ؟) (يا فراس أين يديك ؟) (ربما لم نجتمع من
الخوف ، ربما كانت تشاركني خوف ، لكني أحببتك) (يا فراس أين
يديك فالليل بارد وحزين) وهكذا كان فراس ذلك السند الذي يتوكل
عليه ليلي كما يتوكل الكسح على عكازه ، فقد شلها خوفها الداسل الذي
أحال عانها إلى ذئاب وأشباح وساجم وحفارات عميقة مدمرة ، بل
أحافا هي ذاتها إلى جمجمة وقلب وصخر ، بل إن خوفها الداسل كان
يمتد إلى فراس ذاته ، محولاً إياه إلى ذئب وإلى حمية لفرس الدبابيس في
جسدها ، وإلى يد مهيولة ذات أصابع معقوفة ... ومع ذلك بين فراس
بالنسبة ليلي الأمل الوحيد الباقى . إنها تخلق على وجوده مشاعرها
العدائية ، وتراه من خلال الأعطال التي تحاصرها ، لكنها دائماً مرتبطة
ومشدودة إليه ، لا تستطيع الفرار منه . إنها في محاول دائبة لا تتوقف ،
تهدف إلى تخليص فراس من مشاعر التدمير ، بل إنه القوة المليدية
التي تتوسل بها للتصدي للجوانب العدوانية التدميرية . ومع فراس دون
غيره تستمر محاولاتها لإقامة التواصل ، وتبادل لغة واحدة مفهومة . إن
الثائية الوجدانية Ambivalence واضحة في علاقتها بفراس
إنها تتأرجح في علاقتها به بين القتل (الرمزي) والإحياء (الرمزي
أيضاً) ، وبين التشويه والابتعاد ، والإصلاح والإقبال ، فهي تقول
(ص ٨٦) « أرى الذئبة الثالثة دميتك ، أدفني دجوساً جديداً » فيها هنا
قتل رمزي ، ولكنها تعود (ص ٨٨) فتقول : « عن الجندل أتناول
دميتك وأنتزع الدبابيس منها واحداً بعد الآخر » وهنا إحياء رمزي ،
والدء لكل ما صدر من قبل من محاولات للقتل والتعذيب .

وها هي ذى تقول في نفس الصفحة (ص ٨٨) « كم
أحببتك يا فراس أعرف أنك أحببتني كما لم تحب امرأة في حياتك
أعرف أيضاً أنك وحيد وكب . وان شغيتك ما تزالان لجوسان عني
مخاضها العجيب ، لكنها تقولان كما أقول . افرقتنا . . . لم يحدث
شيء » . ترى ما هذا الشيء الذي لم يحدث ؟ إنه الشيء الذي أدى حدم

بذلك الحلم الرهيب الذي لا حلقى طول حياتي ، حلم الخوف ،
الخوف ، خوف اليقظة (ص ٧٨) .

وهكذا نجد ذلك الديالكتيك بين الوحدة والخوف والا وجود من
جانب ، والحب والتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر .

وتؤكد لنا ليل كل ما سبق في موقفين آخرين ، في أحدهما نجدنا
من راحة معلمة قاسية تصرخ في وجهها وتعاقها - وهي صورة للأم في
لا عطائها - وتقول لها « سأعاقبك ولن أسامحك حتى تبكي » . أديرى
وجهك للحائط وقل على صاق واحدة (ص ٨٧) ... « كسرة حبر جافة
للغشاء وكأس ماء ، لم آكل قطعة الخبز ، لكنني وأنا أشرب الماء
تذكرت حلاً فظيلاً رأيت ولا أدري كيف أطبقت بلساني على الكأس؟
و« عرفت طعم الزجاج للمسحوق بالأسنان ، المزوج بدم مالح
وحار » . وهكذا نظل صورة الزجاج المسحوق المزوج بالدم عنصر
متكرراً في حياة ليل وصورة تحيلية ترتبط بالحلم العظيع ، حلم الدلب ،
والخسارة طبعاً ، وتبدو صورة الأم والجد ، والراية المعلمة ، ولأب
للتفخ الجيوب بالنفود ، الذي تشقه ليل ممثلاً في ديبه التي تحمل وجهها
بلا ملامح - تبدو هذه الصور جميعها ممدج للخوف ونشر واضطر
والعذاب ، لا نجد ليل لنفسها مسجاة منها إلا عند هرس

يبقى بعد ذلك صورة تحيلية باللغة السلبية ولكتابة ، وهي صورة
النقاء ليل عند بالغ العصير بذلك الطفل ليلت الذي يحمل أبوه جثته
وقد لفها بشرشف مرقى (ص ٩٢ - ٩٣) ، ذلك الطفل الذي كان
حليب أمه قد جف من الفقر والحب فبات جرحاً . إن هذا المشهد يترك
كل عتارف ليل وتخيلاتها المرعبة

...

« التوأم الآخر للتمثال المرمرى الجميل » (ص ٧٥) . لقد كانت الأم
حجراً لا دفء فيه ولا حياة ، وكانت - كما تقول ليل في نفس الصفحة
(٧٥) : « لأنني أشك أن لها جسداً كبلية (للمرضعات) » . وهكذا
تصح للزوجة كلمة (للمرضعات) بين قوسين ، فأكدنا لتجرد الأم من هذه
الصفة الإنسانية .

وبعد هذه الصورة « الحجرية » للأم تتقل ليل إلى فترة ذلك اللي
السابق ذكره ، حيث « النعيب المنعوط الحزين المنقطع » ... يتعلق من
بين القضبان الحديدية والشبك على نوافذ البناء ... ثم تلاحق النعيب
ونكائر وتعالى وصار شبيهاً بعويل مثلت من الرجال المهكين تعليها ،
الذين تسيل الدماء من أنسنتهم للقطعة » .

وبعد ذلك تقول مباشرة في السطر التالي : « أصبحت يديك تشد على
يدي ، وبنك تكبر وتكبر ، وأنا صغيرة ووحيدة أنكوم في ركنها ، وأظمر
رأسي تحت أحد أظافرها ، هرباً من الأصوات المظلمة » ، فظهر مرة
أخرى دور الآخر والحب لئلا في فراش ، في فعالية الخوف ، والوحدة
والعجز . ويسأل فراش عن هذه الأصوات ، ويرى ليل تقول له في
البداية أن « فيه فتيات هزيات ، كما تصيف : « إيهن أكثر وعيا
وحساسية ، ولما فهن عاجزات عن النوم ، ويعين بصدق عن
مشاعرهن » . ثم تعرف بعد ذلك أن هذا اللي هو اختبر وأن فيه مجموعة
من الأرانب والقنط وقنطران والحيوانات الأخرى | وأن ليل في النهار
تشارك في تقديرها وصبح التجاوب والشقوق في أجسادها المتشنجة
ول الليل ينحسر التخدير ولا تبق إلا حرارة السجور والجراح المسمومة
والخوف ، اخوف الوحش (ص ٧٦) .

ونعرف أن ليل ولحدها ، فهي على الأكل ماتزال قادرة على الأتئين
والهواء والعويل ... مارالت تفرس أن هناك من يمكن أن يسمع أو
يفهم أو يجد يده ، وهكذا نجد ليل في حديثها مع فراش ترى في
حيوانات التجارب صورة تسقط عليها ذاتها ، بل إنها ترى في هذه
الحيوانات ميزة ليست لها ، وهي بقايا القدرة على العويل والصراخ
وطلب العون على أحدا يفهم ويمد يده .

إن هذه المقابلة البارحة بين مبنى الطالبات حيث تقم ليل ومبنى المختبر
حيث الحيوانات الأسيرة ، حيوانات التجارب والتخدير والتعذيب ،
يؤكد وجود صرب من التطابق الداخل بين الجامعتين ، لكن فراش هو
لكمبل - محه - بتعبير الموقف ، إذ تقول ليل : « المهم أن أسمع صوتك
في الليل بعد أن تطلق الأبواب ، كان جرحني الخدرة ، كان وحده
بجسمي ، يبدني فتاة سرية قادرة على النوم ... كان وحده الصوت
العيني الدافئ كلب أم امتص قلبي ، المهم بالخنان ، كان وحده يطحن
على أصوات جيراننا في البناء الداخل الآخر المرعب ، كان وحده يحولني
من الرقم ٢٠٢ (رقم الغرفة التي تقم فيها ليل في المدينة الجامعية) في
شارع اللواتي أمهاتن سيدات مجتمع إلى ليل التي تفرح لها خفياتها قبل أن
تنام ، وتغسل شعرها بأصابعك ، وترسل اللطاء عليها ، ثم تعجلها في
حبيها وتطلق الباب هذونه » (ص ٧٨) هذا هو نوع الأمن الذي يبحث
به الطفلة في أعناق ليل ، وهو وحده الذي يجعلها كما تقول : لا أسلم

مناقشة ختامية :

آخر سطور هذه القصة تقول : (ص ٩٠٦) أحس بيدي ذات
الأظافر المقنولة تسرعني ، وهكذا فالتوتر والتحيز الداخل يتنافس ،
وذلك بعد هذا التواء الطويل والتضال المتواصل ، بعد أن انحلت ليل
بين أحضانها ومرها ورمز من تحب (قطعها «مدحج ») وامترحت
دموعها بدموعه بل امتزج كل وجودها بوجوده

القصة إذن تبدأ بالخوف . وينشر النصال ضد الخوف آناً
والاستسلام له آناً آخر ، ولكن آخر سطور القصة يحمل أملاً أو رغبة .
ترى هل تقدر ليل على الصمود من أجل تحقيقها ؟

إن الحلم ، والقصة ، والتواصل ، جميعها أشكال متباينة من
« تحقيق الرغبة » كما هو معروف في التحليل النفسي . إنها محاولة متخيلة
لبلغ هذا التحقيق ، لتحقيق ولغة الإنسان بما هو إنسان ، أصى لتحقيق

على الرغم من زيفها ، وما تنطوي عليه من تزوير للواقع ، ومن خلق لواقع بديل مجاف تمام المخالفة للواقع الفعلي - على الرغم من هذا كله فإنها تكشف عن بداية تسعى إلى العودة إلى الواقع عن طريق واقع بديل ، لكن ذلك - بالعلاج الصحيح - يكون الخطوة الأولى نحو الواقع الفعلي .

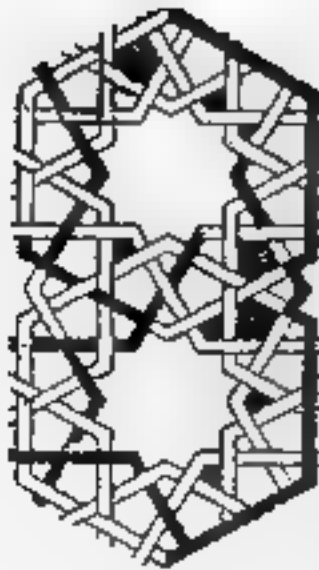
الحلم إذن ، والفن من حيث هو شكل راق ومقول من الحلم ، هما ضريان من ضروب التواصل مع الواقع ، والإعداد لمواجهته

ولعل من أسطر كشف التحليل النفسي - تلك الدراسات الحديثة التي كشفت عن صلة الإبداع ، فنيا كان أو علميا ، بالقدرة على مواجهة مشاعر الاكتئاب . إن العمل الإبداعي يستهدف في أعماق مستوياته قهر الاكتئاب ، ودفع شبح الموت ، بالعمل الإبداعي ، علما وفنا ، يبنى به رجل صاحبه حاملًا للأجيال المتعاقبة .

لذلك نقول إنه ليل الغربة على الرغم من كل ما تعيش به قصصها من تعب عميق وصادق عن مرارة الوحدة والغربة والعزلة ، فإن التعبير عنها هو بمثابة خطوة نحو تفهمها ومعايشتها ، ما تلبث أن تصبح بعد ذلك خطوة نحو قهرها والخروج منها

إن دليلى والذئب على الرغم من أنها أكثر قصص المجموعة تعبيراً عن غربة الإنسان ، فإنها توصل إلى قهر هذه الغربة وإلى مازلتها بالحلم والتواصل ، سعيا إلى استعادة إنسانية الإنسان .

عل أن من أجمل ما فيها أنها تكاد تكون صنوا لكثير من مذكريات مرضى العقل في وصفها «لوحدة» الإنسان ، وعزله ، و«غريبته» ولكنها تنطوي على حمس في بأصااق الإنسان ، الذي لا يتكشف له إلا في حالتين : حالة لمرض العقل ، وحالة الفنان المبدع ، الذي يتوافر لانا Ego لديه قدرة على الغوص في أعماق اللاشعور ، دون أن يرتاح أو ينهار غامسك .



فصول فصول

الرهبة في أن تكون رغبته موضع رهبة ، أي أن يلقى في نهاية المطاف الاعتراف بحقه المشروع في الوجود من جانب الآخرين .

ينفت النظر في أساطير ألف ليلة وليلة أن الملك شهريار كان يتزوج كل ليلة زوجة ، فإذا ما أصبح الصباح أسلمها للجلاد ، وبحث عن غيرها لتلق نفس المصير ، إلى أن جاءت شهر زاد (لاحظ التشابه بين الاسمين حتى بكأسها توأمان) فتغير الحال . لماذا ؟ لأن شهر زاد روت له القصص والحكايات ، أو - بعبارة ميكولوجية - لأن شهر زاد تكلمت أي تواصلت معطمة عرلة شهريار الكثيرة والقائلة - لقد حررت قدرة شهر زاد على التواصل على طاقات شهريار الليبية . وحركته من ذنب معترس إلى إنسان . هذا هو ما يحققه التواصل . والقصة ، شأن كل أشكال التواصل ، هي تواصل عالم يسعى إلى اعتراق حاجز العزلة البشرية ، محركا طاقات الحب والترايط واكتشاف الذات في الآخر ، وصهرهما معا في وحدة بشرية أكبر .

قد استعار فرويد أسماء كشفه الكبرى من الأساطير ، لما تحتوي عليه الأسطورة من تعبير عميق وصادق عن قلب الإنسان ، وما يترك هذا القلب . وم يكن مصادفة أن يكشف مؤلف مسرحي عن «أوديب» قبل العلم بقرون طويلة ، ولم يكن أيضا مصادفة أن تعبر أسطورة يونانية عن «الترجيبة» قبل أن يعطى العالم إلى مدى ما تنطوي عليه نفس كل منا من قدر من الحب «الترجيبي» للذات .

يقول لنا إدريست جوتز في كتابه الشهير «هاملت وأوديب» : إن شكسبير ليس هاملت ، وإنما هاملت هو ما يمكن أن يصبحه شكسبير لو لم يكتب هاملت . ومعنى هذا أن كتابة شكسبير لهذا العمل كان لوقوعه في مصير مماثل لمصير هاملت . وهكذا فالإبداع الفني ينطوي على شكل من أشكال الحماية من المرض النفسي . إنه البديل له . وقدما فطن أرسطو إلى الوظيفة التطهيرية للإبداع الفني . إننا عندما نبدع عملا فنيا ، أو حتى نشارك مجرد مشاركة في مشاهدته والاندماج به ، فإننا بذلك نتبع فرصة للانطلاق ما هو حبيس معتقل في داخلنا من مشاعر مخوف أو كره أو بدم أو عدوان . إن أفلام العنف والحركة وما تلقاه من روح وإقبال شاهد على ذلك

عل أننا الآن لم نعد نرى في العمل الفني وسيلة للتخفيف عما بداخل النفس من انفعال حبيس فحسب ، فالأمر أكبر من ذلك كثيرا . إن العمل الفني «تواصل» وإعادة للارتباط بالعالم والآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضرب من ضروب «العلاقة بالموضوع» Object Relation إنه يتدرج ضمن عملية «إعادة بناء العالم» التي نجدها دائما في حالات المرض العقلي للمستعمل علما بشرح المرض في جميع شتاته ويواجهه في مغالبة مرضه ، والخروج من وحدته المطلقة ، فإذا به يشرع أول ما يشرع في بناء عالم «من الوهم والريف» عالم الأعراض الخيالية الاصطناعية . وهذه الأعراض ذاتها



الدراسة النفسية للإبداع الفني منهج وتطبيق

الدكتور مصطفى عبد الحميد حنورة

• مقدمة :

هي فن الفنون ، فمن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الداعمة التي لا تفرقها الشجاعة بشكل العمل وزيها فقط ، يمكن الاقتراب من الرونة واللون . (كوراد ١٩٧٠ ، صورة ١٩٧٩ ص ٣٤) .

ومؤدى ما يدفع إليه هذا الرأي ، في جانب منه ، هو الربط بين المبدع والمتلقي برباط وثيق ، من حيث إن كلا منهما يتعامل مع عمل حي نابض وهذا لن يتحقق بالطبع إلا من خلال عناية المبدع بصياغة عمله صياغة تخاطب الحواس ، أو بمعنى أدق تخاطب الخيال الذى يقوم من جانبه بإعادة صياغة الواقع ، من حيث إن نشاطه الأساسى هو المعالجة الذهنية للصور باستخدام الإحساسات .

(Kessel, 1972, Barron, 1961, Richardson, 1969, pp. 1-25 Khatena, 1975, a, b.)

في كتاب «الأدب كاستكشاف» لفرانز روزنبلات : «إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه ، كما هو الحال بالنسبة للمفكرين الآخرين ، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس ، إذا ما كان يرغب في أن يصل إلى المنبع السرى للعواطف المستجبة . وحيث إنه لن يستطيع أن يمثل لما يقدمه بشكل ملموس فببغى عليه أن يختار صورا ذات دلالة يمكن لها أن تستثير قارئه ، الذى عليه هو نفسه أن يتولى بنفسه عملية الاستجابة الحسية والعقلية» (Rosenblatte, 1970, p. 49)

وهذا الرأي ، الذى يعرضه كتاب موجه أساساً إلى النقاد أو من يهتم أساساً بعملية النقد ، هذا الرأي يمكن أن نعتبره على شية ، وبغض الألفاظ تقريبا ، لدى أحد المبدعين في مجال الرواية هو جوزيف كونراد ، الذى يقول مشيراً بكلامه إلى كاتب الرواية : «إن عليه أن يتطلع إلى مرونه النعت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى ، التي

العلاقة بين خصائص المبدع من ناحية ، وخصائص العملية الإبداعية من ناحية ثانية ، والمعادن الإبداعية (الانتاج الفني) من ناحية ثالثة

وغير خاف أن الكتاب الثلاثة ، على اختلاف توجهاتهم فمنهم الناقد ، ومنهم الكاتب الروائي ، ومنهم الباحث النفسي - غير خاف أنهم ، ومعهم كثيرون ، يتحدثون لغة واحدة . والسبب في ذلك هو سيادة الروح العلمي في العقود القليلة الماضية من القرن العشرين ، بحيث أصبحت مفاهيم كل من الأدب والناقد والباحث النفسي تكاد تكون واحدة ، وهو ما أدى - من ثم - إلى مزيد من التمدد في المجالات الثلاثة

ويمكن لنا أن نستنتج مما أوردناه من أفكار هؤلاء الباحثين دوى التوجهات المختلفة أن المبدع حين يعمل لا يضع أفكاره كبقايا تلقى ، بل يبدل في الواقع جهدا متعدد الأبعاد ، حتى لا يأتى عمله مجرد رسالة إخبارية مباشرة . والعمل الإبداعي الناتج عن مثل هذا الجهد المتعدد الأبعاد يجسّد بحيث يعمل القارئ يعايش ، في أثناء قراءته لهذا العمل ، نفس الخبرة التي عاشها الكاتب . ومن ثم فإننا نستطيع أن نزعج ، مرة أخرى ، أن العمل الإبداعي يعمل في طياته خصائص العملية الإبداعية ، بل خصائص المبدع نفسه أيضا . وهذا ما جعل لوبر روزنبلات في موقع آخر ترى أن على القارئ أو الناقد أن يجتهد لكي يعايش العمل الإبداعي بنفس الطريقة التي عاشها بها المبدع وهو يعمل .

نقول نحن
« في كل وقت يعايش القارئ عملا من أعمال الفن . فهو يعمى ما من المعاني يخلق شيئا جديدا . وعملية فهم عمل أدنى تقتضى ، أساسا ، إعادة خلق هذا العمل في محاولة للاسكان غاما بالإحساسات والمعاني للوقت ، والتي يتوصل بها المبدع لكي ينقل طريقته في الإحساس بالحياة إن على كل فرد أن يخلق تأليفا جديدا من تلك العناصر بطريقته الخاصة ، ولكن الأمر الجوهرى هو أن على المتلقى أن يبت أحاسيسه التابعة لمتخرج بما يوحى به العمل الأدبى » (Rosenblatt, 1970, p. 113)

وإذا كان على القارئ ، وهو شريك كما رأينا للمبدع في عملية الخلق ، أن يعيد خلق العمل الإبداعي ، فإن المبدع نفسه ، وهو يتعامل مع أفعاله ومعانيه ، إنما يستخدمها مستخدما جديدا مختلفا عن استخدام الآخرين لها ، وربما مختلفا أيضا عن استخدامه إياها في حياته اليومية ، أو حتى في أعمال فنية سابقة . وهذا ما يشير إليه أندرسن جيد حين يرى أن العمل الفني يسبق أن يكون هدفاً للوحى وليس الوصف . أى أن يوحى للقارئ والمتلقى ، وأن الكلمات حين يستخدمها الشاعر يكون لها معنى موحى مختلف عن معناها في الاستعمال اليومي . وهو يكثر من استخدام الرمز والكتابة ، كما أنه يجرب على التحديد والتحرية (جيد ، ١٩٦٦) .

أردنا بهذه المقدمة أن توجد نقطة التقاء بينا وبين غيرنا من المهتمين بالظاهرة الإبداعية ، حتى تكون لنا مفهومة ، ولكي نزيد هذه اللغة وصوحا مسحاو في الفقرة التالية أن نحدد أعداد المفهوم الإبداعى الذى تلور من حوله دراستنا الحالية .

وحين يكون الأمر متعلقا باللغة واللغة الفنية على وجه الخصوص ، فإن لا يمكن إلا أن نمتد بتفكيرنا إلى العلاقة الوطيدة بين الوسيط الإبداعى (اللغة بألفاظها ومعانيها) والمبدع الذى أبدع العمل ، بحيث إن هذا الوسيط هو الابن الشرعى للمبدع ، وهو يحمل بصمات ويمتلك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته أو بشكل مؤقت في لحظات الإبداع الفني .

وبشير إلى معنى قريب مما يشير إليه كل من جوزيف كورنراد ولوبر روزنبلات ما يذهب إليه الدكتور مصطفى سوير في دراسته المبكرة عن عملية الإبداع في الشعر ، حيث يقول : « في موقف مركزه الأنا (موقف الإبداع) تصبح الوقائع ذات خصائص فخرسية ، وهنا نستطيع أن نقول أن التهم قد اكتسب بعد الوقائع العمل إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا ينفاه كما كان يشق إدراك الوقائع العمل ، أو بعبارة أخرى إن الوقائع بمعنى أصبح تابعا للمعاني الذهنية إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس برمنا أن نفهم الشاعر ، فهو عندما يقول إن الأطلال حزينة ، يراها حزينة فعلا ، وعندما يقول أرى الثبرارى ضاحكات ، فقد رآها هكذا فعلا كل ما يربذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة بدنياميات الموقف حتى ذكرياته الخاصة

ولذلك يقول ريتشاردز : إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتسبها ساعة حدوثها » . (سوير ، ١٩٥٩ ص ٢٩٠)

ونكس دلالة هذا القول في تسيير حقيقة مشاعر المبدع وهو يعمل في الموقف الإبداعى ، ويكون هذه المشاعر تكتسب خصائص الموقف الذى يوجد فيه الشاعر ، للدرجة أن لغة الشاعر هي الأخرى تكتسب خصائص هذا الموقف ، فهو يسير عن الوقائع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه هذا الوقع . ومن ثم فإن الألفاظ تكاد تلامس حواف الأشياء ، كما يذكر جوزيف كورنراد وهذه الملامسة هي من أبرز ملامح

• • لما المقصود بهذا السلوك الإبداعي أو بالإبداع على وجه التجديد ؟
• ما الإبداع .

نله من الحكمة أن نحاول العثور في تراثنا العربي على معنى هذا لفظ ، خصوصا أنه قد دار حوله جدل كثير ليس في لغتنا العربية محسب ، بل لدى غيرنا من الدارسين في الخارج . ويشير جو خاتينا 1975،a إلى أن تعريفات الإبداع أصبحت من الكثرة والتدخل حيث يصعب علينا اختيار واحد منها للعمل بمقتضاها .

ورد في لسان العرب .. بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه : أنشأ أولا ..

وقال أبو عدنان : « المبدع الذي يأتي أمرا على شيء لم يكن ابتداءه ياء » وفلان بدعه في هذا الأمر أي أول لم يسبقه أحد .. والبدع المحدث العجيب ، والبدع المبدع ، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال ، وأبدع الشاعر جاء بالبدع .. (لسان العرب ، ١٩٧٩ ، ج٣ ص ٢٢٩ - ٢٣١) وفي معجم ألفاظ القرآن الكريم (ج٢ ص ٨٣)

« أبدع الشيء » كمنعه ، بدعا وأبدعه وابتدعه : أنشأ وبدأه على غير مثال سابق ..

ويستخدم البعض لفظ « ابتكار » في اللغة العربية فكان لفظ إبداع ، ولكن يبدو أن لفظ إبداع أكثر دلالة على النشاط والسلوك المتعلق بالتفوق والخلق في الصفة من لفظ « ابتكار » الذي يقتصر معناه على السبق وإتيان الأمر أولا ، على خلاف لفظ « إبداع » الذي يكاد يقترب من مفهوم لفظ الخلق ، على نحو ما نقرأ في القرآن الكريم : « بديع السموات والأرض » .

ولست هنا حاجة بالطبع إلى الإشارة إلى أن الخلق الفني غير الخلق الكوني ، وأن الإبداع الإنساني يختلف عن الإبداع الإلهي ، فالإنسان يخلق من عناصر ومواد يملكها ، سواء في عقله أو تكون مطروحة أمامه . ولا يهم بعد ذلك أن يأتي الخلق أو الإبداع على مثال أو على غير مثال ، أو يأتي ناقصا أو يصل إلى حد الكمال . أما الخلق الإلهي والإبداع السماوي فهو خلق من العدم تماما

هذا عن الإبداع ، كما ورد في اللغة العربية ،

لما الإبداع لدى الباحثين الغربيين ؟

يرتد أصل كلمة إبداع Creativity ، فيما يذكر جو خاتينا Khatena, 1975, a, b. كما ورد في قاموس ويبستر Webster, 1962 إلى المقطع اللاتيني Kere ، الذي يعنى نحو أو سب نحو والعمل الإنجيزى يبدع create ، أى أنه يسبب المهي إلى الوجود أو إيجاده يكون متحققا ، وهو يعنى أيضا يصنع ، ويؤصل originate ، والصفة مبدع creative تركز الأنزكز للانتباه على القدرة الإبداعية

creative ability أى أن من يتصف بهذا الوصف يكون مستحوذا على القدرات التي تمكّنه كمؤا لإنتاج عمل إبداعي ، كما أنه يكون مالكا للقوة والدافع والخيال . والاسم creativity يشير إلى خاصية أن يكون الشخص مبدعا ، أو هي القدرة على الخلق . The ability to create

ويذكر جو خاتينا (Ibid) أن الاختصار على فهم اللفظ من مجرد الرجوع إلى التعريفات القاموسية يحمل معه مصاعب جمة . وقد يكون السبب في ذلك هو أن هذه التعريفات تحمل معها مصاعب متعلقة بكيفية تحويلها إلى مفاهيم قابلة للقياس والتفهم . ونحن نعلم أن أسبب تعريف لأى مفهوم أو مصطلح هو ما يحول هذا المفهوم إلى عدد من الإجراءات أو الخطوات أو العمليات القابلة للملاحظة أو القياس ، وهو ما يصطلح على تسميته باسم : التعريف الإجرائي . ويضمن مثل هذا الأسلوب ، في تعريف المصطلحات ، التعامل لمصعب مع مفاهيم ذات معنى ، وهو ما يضمن أيضا تنقية المفاهيم مما ألصق بها من طيوف عابثة بسبب سوء الاستخدام أو سوء المطوية .

وقد حاول باحثون كثيرون تقديم تعريفات إجرائية لمفهوم الإبداع . من هؤلاء :

Bartlett, 1951, Kubie, 1955; Rhodes, 1961; Rogers, 1962; Simpson, 1962; Torrance, 1962; Guilford, 1971

ويورد تيلور Taylor, 1959 أكثر من مائة تعريف لمفهوم ، وذلك في دراسة بشرها عن عملية الإبداع 1975a 1973 Through. Khatena وحقق لا نشتت أنفسنا وراء مئات التفسيرات والتعريفات لمفهوم الإبداع ف سوف نقف عند تفسير واحد لجيلفورد ، فهو في تقديرنا من أكثر التفسيرات العلسة التي تنظر للسلوك الإبداعي نظرة تتفق مع الواقع .

يرى جيلفورد أن الإبداع ليس منطقة منعزلة من السلوك ، حيث إن الطاقة الإبداعية تعتمد على توافر درجات متفاوتة مما يطلق عليه قدرات الإنتاج المتفرجة Divergent production abilities والتفوق في هذه القدرات مما يؤدي إلى تفوق الطاقة الإبداعية بشرط الاستحواذ على قدر مقبول من قدرات الإنتاج التفريزي (الذكاء المادى) Convergent thinking (Guilford, 1971 pp. 161).

ومن الواضح أن جيلفورد ، وهو من أكبر الذين درسوا السلوك الإبداعي في الثلاثين عاما الماضية ، من الواضح أنه يظن إلى الإبداع باعتباره مفهوما متعدد الأبعاد .

وللمفهوم بأعاده التي يقدمها لنا جيلفورد يختص بالعقل البشرى ، أى تلك الاستعدادات العقلية ، سواء كانت ذات خصائص تفريزية Convergent أو كانت مشحونة على خصائص تنويرية divergent وعلى الرغم من أن النموذج النظري الذي قدمه جيلفورد كمخطط لقدرات العقل البشرى لا يقدم لنا طبيعة التصاعل بين هذه القدرات و

يتوقف في النهاية على هدف الباحث من إجراء دراسته ، فإن كان يبحث في خصائص المبدع ، وما يستحوذ عليه من قدرات ، فإنه يصطليح مهجاً يعتمد على عدد من المقاييس الموجهة لتقوم القدرات العقلية ، والخصائص الوجدانية ، والإمكانات التشكيلية والجمالية ، والاتجاهات الشخصية ، والقيم الخاصة ..

والمقاييس التي يقدمها الباحث لدراسة خصائص المبدع ليست مقاييس مما تعتمد في تكوينها على مجرد التأمل العقل أو التخمين ، بل إنها مقاييس تستمد أساساً من ملاحظة المبدعين ، ودراسة أعمالهم . ومحصن سيرهم الذاتية ، مما يحقق ثروة ضخمة من المعلومات التي تستعد في اشتقاق المقاييس التي تعد لتقوم المسيات والخصائص وقياسها ، تلك التي يتمتع بها المبدع عمومًا والمبدع في مجال الأدب على وجه الخصوص . ومن أبرز هؤلاء الذين درسوا خصائص المبدعين في مجالات الأدب فرانك بارون وماكيون .

ومن أبرز ما توصل إليه فرانك بارون في سياق دراسته لخصائص المبدعين بعام ، والكتاب على وجه الخصوص ، أنهم يميلون إلى تفضيل المركب على البسيط ، بمعنى أنهم يستجيبون للمطريات أو الموضوعات المعقدة والخصبة بشكل أفضل مما يستجيب غيرهم ممن لا يتميزون بالإبداع ، كما أنهم يميلون إلى معالجة موضوعاتهم من خلال عدد كبير من العناصر ، وعلى عدد أكبر من المستويات ، وهو ما يحقق لأعمالهم درجة أعلى من الخصوبة مكافئة من ناحية لاستعدادات المبدع وخصائصه ، ومن ناحية أخرى للجهد الذي يبذله المبدع في أثناء العملية الإبداعية ، خصوصاً في موقف الأداء أو التنفيذ الإبداعي .

كذلك يتميز المبدع بدرجة أعلى من خصوبة الخيال ، مما يعنى قدرته على التحرر من سلطان الواقع المحيط به ، ويتيح له الفرصة لتناول موضوعه بشكل أكثر تحرراً .

أما إذا كان هدف الباحث هو دراسة العملية الإبداعية لدى الأدباء فإنه يلاحظ سلوك المبدع ، وهو يعمل أيضاً كيف يجهز نفسه ويعد مادته ، وكيف يبدأ ، ولماذا يتوجه توجهات معينة ، وإلام يهدف ، وكيف يبدأ في العمل ، وما العلاقة بين طاقاته العقلية وخصائصه الوجدانية وطاقاته التشكيلية وانتاله الاجتماعي . وكيف تتأثر كل هذه الجوانب والأبعاد في تيسر التنفيذ الإبداعي أو تعويقه .

ومن أبرز الذين درسوا العملية الإبداعية لدى الأدباء والفنانين في الخارج كاترين مازريك ، وفرانك بارون ، وروث آرنهم . ومن مصر بدأ الدكتور مصطفى سوريه هذا الاتجاه حين درس عملية الإبداع في الشعر منذ أكثر من ثلاثين عاماً . وقد مهد بدراسته تلك الطريق لدراسات أخرى في مصر ، كان لنا نصيب منها ، حيث قمنا بدراسة العملية الإبداعية لدى الروائيين ، وعملية الإبداع لدى كتاب

ثناء السلوك الإبداعي ، بما يتولى عليه هذا السلوك اللبني من جوانب وجدانية ، وطاقات استكشافية جمالية ، ونصبينات حناعية .. الخ . ومما يكمن من شيء فإن ميرة النموذج النظري الذي رسمه جيلفورد للعقل البشري قدم لنا أسلوباً جديداً في النظر إلى الطاقة الإبداعية ، بل قدم لنا تصورات جديدة لكيفية تقييم هذه الطاقة بما يتولى عليه من استعدادات متعددة

ومن أبرز الاستعدادات الإبداعية التي تضمنها نموذج جيلفورد لبناء عقل البشري :

١ - الأصالة ، بمعنى القدرة على إنتاج أفكار أو أشكال أو صور جديدة متميزة ، فريدة وملائمة

٢ - الطلاقة ، بمعنى القدرة على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار والصور والتعبيرات الملائمة في وحدة زمنية محددة

٣ - المرونة ، بمعنى القدرة على الانتقال للملائم من موضوع إلى آخر ، سرعة ، وعدم التصيب والتشبث بوجهة نظر واحدة .

٤ - استشفاف المشكلات ، بمعنى القدرة على رؤية النقص الفصور والعيوب ، حيث لا يرى الآخرون شيئاً من ذلك .

وقد تمك في مصر من إضافة بعد آخر هو بعد مواصلة الاتجاه إلى وقد كان لسبق في التيه إليه للدكتور مصطفى سوريه (٩٩ ملحق دراسات جيلفورد) . وقد عمل على تجبة حقيقته عدد كبير من الباحثين المصريين ، وقد أمكن لنا المساهمة بنصيب في الكشف عن طبيعة المركبة باعتباره ذا خصائص وجدانية وجمالية وذوية وبدية ... الخ . (حنورة ، ١٩٧٩)

ويشير هذا البعد إلى خاصية تميز سلوك المبدع وهو يؤدي عمله بما يمكنه من مواصلة العمل والتقييم والمجاهدة لتحقيق هدفه ، على الرغم مما يصادف من معوقات وعقبات ومتاعب ، وهو الأمر الذي ينعكس على طبيعة لعمل نفسه ، والذي يظهر واضحاً في خصائص العمل بوصفه إنتاجاً ذا عناصر وامتدادات وروافد وأبعاد . ويقدر للمعانة التي يعايشها المبدع ، وهو يعمل ، يكون العمل على درجة مكافئة من المتق والخصوبة .

• الدراسات الحديثة لسلوك الإبداع

بعد كثير من الحاج وسعطة ، ومن خلال استخدام المنهج الموضوعي ، تراكمت كميات عظيمة من النتائج ، مهدت الطريق لتزيد من تناول الموضوعي نظاهرة الإبداع .

وفي الدراسة الحالية يتوجه اهتمامنا الأساسي نحو دراسة الإبداع في مجال الأدب

ودراسة الإبداع في مجال الأدب يمكن أن تسلك دروباً مختلفة ، فهناك من يدرس خصائص المبدعين ، وهناك من يدرس العملية الإبداعية ، وهناك أخيراً من يتم بدراسة النتائج الإبداعية . والأمر

المسرحية ، وصيلة الإبداع فى الأداء الفنى (سويح ، ١٩٥٩ ،
حورة ١٩٧٩ أ ، ١٩٧٩ ب ، ١٩٨٠ .)

(Patnck, 1941. Barron, 1968, Arnheim, 1962).

وبهنا فى السياق الحالى أن نشير إلى عدد من النتائج التى انتهى إليها الباحثون المختصون حول عملية الإبداع ، مما يتعلق بها ، ويؤثر فيها ، ويزك أثره - من ثم - على النتائج الإبداعية نفسه .

(أ) بالنسبة لدراسة الإبداع لدى الفنانين والشعراء التى قامت بها كاترين باتريك فقد كان من أبرز نتائجها تأكيدها لفكرة مراحل عملية الإبداع التى سبق أن أشار إليها يونانكاريه وهلمهولتر ووالاس . Ghusclin 1952, Wallas, 1962, Stein, 1974, 1975. ولتلقى تذهب إلى

أن المبدع يمر وهو ينفذ عملاً أدبياً أو فنياً بأربع مراحل رئيسية ، هى الاستعداد والاختيار والإشراق والتفصيل ، وهذه المراحل - كما تقرر الباحثة - على قدر مقبول من التميز والاستقلال . وإن كانت قد أشارت من جانب آخر إلى تداخلها فى بعض الأحيان ، كما أشارت الباحثة إلى أسبقية الكل على الأجزاء ، حيث إن العمل الأدبى والفنى يبدأ فى ذهن المبدع بصورة إجمالية ، ثم تبدأ التفاصيل بعد ذلك فى الانساج

(ب) أما بالنسبة لفرانك بارون فهو يعتقد أن الإبداع فى مجال الأدب يعتمد على عملية استعداد ومجهز وضمن ضيق . كما أن العملية تستند خصائصها مما يتمتع به المبدع من استعدادات ، وقد أشار بوجه خاص إلى التخيل الإبداعى ، الذى هو أرفع مستوى من مستويات التخيل . والتخيل لدى هذا الباحث ينقسم إلى أربعة أنواع :

١ - التخيل ذو البعد الواحد ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يمكن لشخص من خلاله تخيل منزل أو شجرة أو كتاب ، دون إضافة إلى ما يمكن أن تحسه بالحواس الإنسانية للمروقة .

٢ - التخيل ذو البعدين ، وهو تخيل يعتمد على الجمع بين العناصر المتشابهة ، ولكنه مازال يعتمد على ما يمكن أن ندركه أيضاً بالحواس .

٣ - التخيل ذو الأبعاد الثلاثة ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعتمد على الرمز ، كما يحدث حين نصور فى السحب أشكالاً معينة . أو حين يرى الشاعر الشمس حاصبة قلبين

٤ - التخيل ذو الأبعاد الأربعة ، وهو ذلك النوع من التخيل الذى يعيد بناء الداع بناءً جديداً ، معتمداً على عناصره القديمة ، مصافاً إليها الرمز . ثم بعد ذلك يأتى دور النبوة والسمو فوق الواقع ، ليشهد مدح ، مما يشهد ، وهو يصنع عالماً جديداً ليس له علاقة بعالم الواقع . ويصير بارون مثلاً لذلك تخيل جوته حين أبصر الكورس الإلهى يعنى .

والإبداع لدى فرانك بارون يستمد طاقته المحركة من مفهوم الحرية ، والحرية يمكن اعتبارها قيمة أو دائماً بطاقة نفسية ذات أبعاد عقلية ووجدانية وفريقية واجتماعية .. ويرى فرانك بارون Borron, 1968. أنه من الممكن الحديث عن الحرية العقلية والحرية للممكنة والحرية العقلية هى الحرية فى لحظة معينة وفى موقف معين ، على حين أن الحرية الممكنة عبارة عن قيمة تعبر عن مخزون الطاقة لدى الإنسان . وليس من الممكن بالطبع الحديث عن الحرية بمعنى واحد لدى جميع الكائنات ، فحرية الحشرة أكبر من حرية الصخرة أو النبات ، وحرية الكلب أو الفرد ، أكبر من حرية الحشرة ، وحرية الإنسان أكبر من حرية الفرد ، كما أن الناس فيما بينهم يستمتعون بأعداد متفاوتة من الحرية . والفرد نفسه يمكن أن تتحقق لديه الحرية فى موقف معين بدرجة أكبر مما تتحقق له فى موقف آخر . ويمكن لنا أن نستج على الفور أن حرية الكاتب ، وهو يعمل ، تستند خصائصها وطاقتها من عدد من الأبعاد الجسمانية النفسية والاجتماعية ، مما يتعلق بالمبدع ويحيط به . وقد يبرز لنا ولغيرنا من الدارسين أن مستوى الحرية الذى يتمتع به المبدع يكشف عن نفسه فى العائد الإبداعى

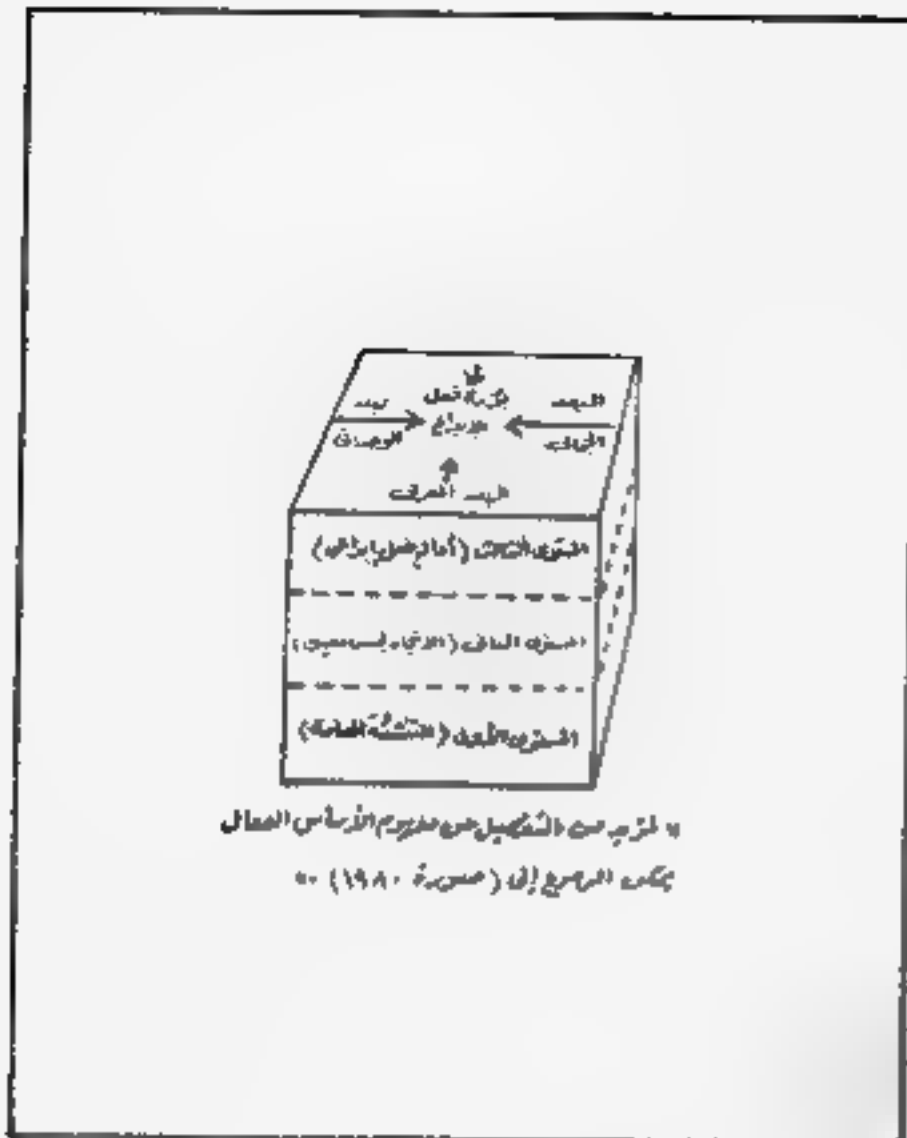
وربما كانت ممارسات المبدع ومحاولاته للتجريد عبارة عن محاولات للتفكك من أسر النموذج الذى يحيط به ويكمل خطاه ويعوق تقدمه .

التيود كثيرة ومحاولات المبدع للتحرير متنوعة ، والعمل الإبداعى الذى يخرجنا لنا المبدع يعبر بدرجة أو بأخرى عما استطاع أن يحفظه المبدع من التفكير من أسر النموذج ، وهو ما يتبدى فى مروية الأفكار وطلاقة الصور وأصالة المعاني وتماثل السياق وتواصل العناصر ، بما يسفر فى النهاية عن وحدة متميزة ، تضم عناصر العمل وأبعاده فى ناتج قوى وجميل ومشوق .

أما عن الدراسات النظرية لعملية الإبداع التى فى الأدب فإن ما هو معروف أمامنا الآن ثلاث دراسات هى : عملية الإبداع فى الشعر للدكتور مصطفى سويح ، وعملية الإبداع فى الرواية ، وعملية الإبداع فى المسرحية لكاتب هذا المقال .

والنتائج التى توصلت إليها الدراسات الثلاث يكمل بعضها البعض ، ويمكن إجمالها بما على .

١ - إن المبدع ، شاعر أو كاتب ، يبدأ العمل من أصل حقيق هدف يسعى إليه ، وهو رآب الصدع وتجاوز الهوة القائمة بينه وبين الآخرين من أجل الوصول إلى حالة من التكامل . وهو حين يقوم بذلك فإنه يعتمد على إدراكه الذى يصور له أن الواقع مصاب بقدر من الترهؤ ، وهو يقدم للآخرين رؤيا جديدة لهذا الواقع



٢ - إن الأداء الإبداعي لا يعتمد صاحب على قدرات خاصة لدى المبدع ، بل إن هناك التوتر الدافع ، ذلك التوتر الذي يواكب العملية الإبداعية منذ التفكير في العمل وإلى أن يتم العمل بتقديمه إلى الآخرين . ولا أخجله وطبيعة أساسية في العملية الإبداعية من حيث إنه يكمل الدائرة المفتوحة ، التي تظل ، إن هي بقيت غير مكتملة ، بمثابة مصدر إزعاج وتأريق للمبدع (سويف ، ١٩٧٠)

٣ - إن المبدع وهو يعمل دائما يستند إلى أوعية صلبة من الاستعداد والتجهيز . كما أنه يتمتع بقدرة على التخطيط والاستبصار بعمله ، وهو قادر على أن يحافظ على اتزانه ، كما أنه دائم الانهماك في موضوعه . وما يميز المبدع أساسا أنه قادر على مواصلة الاتجاه من أجل تحقيق الهدف والاتجاهات متعددة : خيالية ، ومطيفة ، وتاريخية ، وجسدية . ووجدانية ، وهل المبدع أن يواصل تنمية كل اتجاه من هذه الاتجاهات ، وأن يحافظ على تماسكه ، سواء في داخله هو شخصيا ، أو في أداء العمل نفسه . (حورية ١٩٧٩ أ)

٤ - إن المبدع وهو يقوم بعمله فإنه يقوم به من خلال إطار معرفي أو أساس فعال ، وهذا الأساس ذو أبعاد أربعة ، هي البعد الجلي ، والبعد المعرفي ، والبعد الوجداني ، والبعد الاجتماعي (حورية ١٩٨٠) . وهذا الأساس لا يندجأ به الكاتب مكتملا بل إنه يتحقق بوصفه نتيجة عملية ارتفاعية ، وحيات متوالية ، مرورا بثلاثة مستويات من الارتقاء ، هي المستوى الأول ، ويشار به إلى التنشئة الاجتماعية والاحتضان والتشجيع والتعلم والمحاولات في مجال أو أكثر من مجالات الإبداع ، ويشار بالمستوى الثاني إلى انعطاف المبدع إلى جنس معين من الأحناس الإبداعية . يحاول فيه محاولات جادة ، وقد يتقل بين وبين أكثر من جنس ، إلى أن يستقر على جنس أساسي يعرف به ، ويرداد به تعلقا ، ويرداد له تحويلا . أما المستوى الثالث فهو مستوى الأداء والتنفيذ لعمل من الأعمال الفنية (أو الإبداعية) . وهذا المستوى الثالث هو قسمة بين الخبرة والمعرفة ، التي تلتق فيه نتيجة التفاعل بين الأبعاد الأربعة ، التي تميز أساسا كل مستوى من المستويات الثلاثة ، ولكنها في المستوى الثالث تكون أكثر نشاطا وفاعلية على نحو ما يوضح الرسم

محصن بعض الأبعاد خصوصا محيريا ، برود الباحث عطفقة بعد عامين أو مفهوم غير مستقر ، أقول : إن دراساتنا المصرية كانت أكثر شمولاً من دراسات غربنا من الباحثين الغربيين الذين وقفوا عند معاهيم صيغة ، وقد كان الهدف لدينا هو توفير أكبر قدر ممكن من الوضوح ، حتى لا نغني النتائج التي توصل إليها دراساتنا مقصورة على بعد دون آخر ، هي نحو ما نلاحظ مثلا في دراسة أرغيم لجرنيكا بيكاسو ، فقد كان توجه الباحث باعتباره متصبا إلى مدرسة الحشطلت ، بقوله خطاه نحو الاهتمام بدراسة الأبعاد الإدراكية لدى المبدع ، وما نعره هذه الأبعاد من خصائص معينة تساهم في تشكيل العمل الفني . وربما كان هذا هو السبب في أن مثل هؤلاء الباحثين يفصلون دراسة عمليات فهم أساسا بدراسة موضوعات تشكيلية ، حيث إن مساهم النظرية قد لا نجد لها ، إذا هي توجهت إلى عمل أدبي ، ما يسهمها أو يكون بارز الوضوح في إعطاء الصلوق والليات على نتائجها

ويكفينا الآن هذا القدر من الدراسات العلمية الحديثة لسلوك الإبداع ، أو مستقل إلى محاولة أخرى بطرقها محلا جديدا في التصنيفات الممكنة للمنهج العلمي في دراسة الإبداع

والمحاولة الحديثة تهدف إلى دراسة الإنتاج الإبداعي نفسه . فإذ كنا حين محاول دراسة الطاقة الإبداعية لدى المبدع نحصن حسنا من استنتاجاته أو أدائه على مقياس معين يكون ممثلا لسلوكه في ظل ظروف

وحينا سطر إلى هذه الدراسات التي قدمتها نلاحظ أنها لا تبدأ من مسائل فاصلة ، أو معتقدات اسمية ، أو أفكار مسبقة ، بل هي تعتمد أساسا على الاستقراء العلمي والرجوع إلى الواقع ، وإخبار صديق النتائج على عكس التجربة العلمية .

ولقد كان اتجاه الدراسات المصرية ألا تفتع عند مجرد التجريب لمعنى الضيق ، وإن كان لهذا النوع من التجريب أهميته الخاصة في

مصبوطة ، فهذا لا يستخدم نفس المنهج في دراسة النتائج الإبداعية
نفسه ، وهو ما ارتضى أن يقدمه لنا للبداع ، معترفا بأن هذا هو جهله ،
وتلك هي طاقته ؟

والنتائج الإبداعية ، إن لم يكن هو أصلق المحركات للكشف عن
كفاءة المدع ، فهو - على الأقل - يمثل خطوة على الطريق الصحيح
لكشف عن الخصائص الإبداعية في هذا العمل .

• • •

• ثانياً المنهج الموضوعي في دراسة النتائج الإبداعية

بعد هذه المقدمة النظرية التي حاولنا فيها إرساء بعض ملامح اللغة
المشتركة بين المدعين والنقاد والباحثين الناصيين يرى أنه قد آثر الآوان
للتقدم خطوة أخرى على طريق محاولتنا دراسة الإبداع الفنى بالمنهج
الموضوعي

• ما المنهج الموضوعي ؟ ولماذا هذا المنهج ؟

المنهج الموضوعي في أحد معانيه هو الطريقة العلمية المنظمة للدراسة
أي موضوع أو أي ظاهرة بشكل حيادي دون تدخل من الباحث
بإصغاء بعض معتقداته أو مشاعره الخاصة ، أو قهر النتائج للمروج
باستنتاجات ليست بالضرورة متعلقة بالظاهرة موضوع الدراسة
الموضوعية ، والدراسة الموضوعية هي استخدام أسلوب للدراسة إذا أتبع
لأي باحث آخر استعمله ، في ظل ظروف مضبوطة وبمائلة ، فإنه
يحصل على نفس النتائج ، أو بإيجاز هو منهج ، إذا استخدم ، فإنه
يعطى نتائج قابلة للاستعادة إذا ما استخدم مرة أخرى في ظل ظروف
بمثلة

أما لماذا هذا المنهج على وجه التحديد ، فإن الإجابة عن هذا
السؤال تقتضي الوقوف على منهج آخر ، يكون هيئة بمثابة المناهج غير
الموضوعية ، ثم بعد ذلك نحاول تحديد المبررات التي تدعونا إلى استخدام
المنهج الموضوعي .

• كارل روجرز ومنهجي تحقيق الذات .

يذهب كارل روجرز إلى أن مشأ الإبداع يبدو أنه هو نفسه مشأ
الراحة المحركة للشخص في العلاج النفسي لكي يبرأ مما به من اضطراب .
بها نزع الإنسان لكي يحقق ذاته ، لكي يتطابق مع إمكاناته .

ويرى كارل روجرز أن التمييز بين البديع وغير البديع لا يتم من
خلال فحص الإنتاج . إن جوهر الشخص للمدع هو جودته ، ومن ثم
فإننا لا نملك محكاً يمكن أن نحتكم إليه . ويشير التاريخ في الواقع إلى
حقيقة أن الإنتاج كلما ازداد أصالة كان حكم المعاصرين عليه بأنه

« شره » إن العمل الإبداعي ، سواء كان فكراً أو عملاً من أعمال الفن
أو اكتشافاً علمياً فإنه ينظر إليه على أنه شذوذ وسوء وحقاقة . ويبدو
واضحاً أنه لا يوجد شخص حتى معاصر للإنتاج الإبداعي يمكن أن يقوم
عن طيب خاطر الإنتاج الإبداعي في نفس الوقت الذي يتشكل فيه
العمل . وهذا الرأي يرداد صدقه كلاً كان العمل الإبداعي أكثر جودة .
Rogers, 1972 p. 140. هذا هو رأي كارل روجرز في عدم جدوى
استخدام الإنتاج أو الأداء الإبداعي محكاً للتمييز بين البديعين وغير
البديعين ، أو بين العمل الإبداعي والعمل غير الإبداعي . لهذا يقترح
هذا البحث *

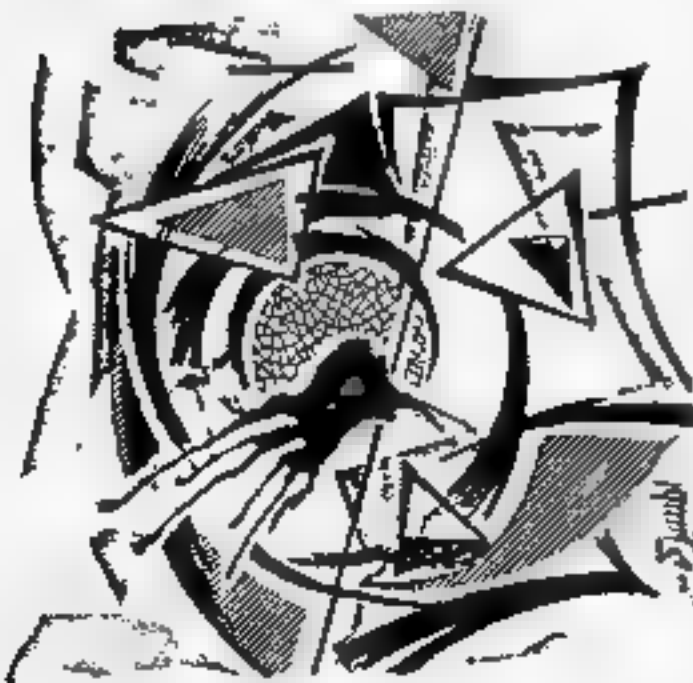
إنه يرى أن المحك الأساسي للكشف عن الإبداع أو عدمه لدى
الشخص هو ما إذا كان مفتوحاً على الخبرة ومستشعر لها في نفسه ذاته ،
وكان سلوكه إبداعياً . أما إذا كان رافضاً أو منكراً أو مشوهاً لخبراته التي
تأتيه من العالم الخارجي ، فإنه يكون مبديعاً ونكس في الجدة والشر والسوء
والمرض ، مثل ذلك الشخص المصاب بـ « انزواء العظمة » الذي يكون
نظرية غريبة تفسر له العالم . وهناك الشخص الثالث غير المبالي بأي
شيء ، الذي لا يقبل ولا يرفض ، ولا يمتنع ولا يمتنع

ويشير كارل روجرز إلى عدة شروط يمكن من خلالها أن يصير
الشخص مبديعاً وهي :

١ - الانفتاح على الخبرة ، وهذه الصفة عكس انطوائية ، أي
اتخاذ موقف ملحق والمخالفة والدفاع عن الذات في مواجهة أي خبرة تأتي
من الخارج باعتبارها تهديداً مباشراً للشخص .

٢ - وجود محك داخلي للتفريق ، على أساس أن المحك الداخلي
هو أصلق المحركات

٣ - القدرة على اللعب بالعناصر وتلفاها



وما أكثر النتائج التي تتوصل إليها كارل روجرز . ولست في مقام تقديم عرض نقلي لتلك النتائج ، ولكننا فحسب قلنا هذا المنهج ، على الرغم من أنه أقرب تلك المناهج إلى المنهج الموضوعي ، لكي نتقدم فتجيب عن سؤالنا الذي سبق أن طرحناه : ولماذا المنهج الموضوعي ؟

إن المنهج الموضوعي في دراسة الظواهر النفسية لا يدعي لنفسه قدسية لا يمكن أن ينضوي تحت لوائها إلا فئة واحدة ، فهو منهج مطروح لكل من أراد أن يستعمله ، وهو من البساطة والوضوح بالدرجة التي يجعل أي باحث يستطيع أن يستعمله بشكل مماثل لاستخدام الآخرين له . ومن ثم فإن النتائج التي تصل إليها من خلال استخدام هذا المنهج تكون قابلة للاستعادة والمناقشة على محكات تحصى العمل نفسه أو للوضوع المطروح للتقويم .

ونحن نعلم أن نقاشا وجدلا دار حول الذاتية والموضوعية في النقد الأدبي ، ونعلم أن الخلاف مازال بين أولئك الذين يشجعون النظر إلى العمل بطريقة ذاتية ، بحيث يمكن للناقد أن يستخلص من العمل أعمقا وأبعدا كما لا تتاح لآخرين ، من حيث إن كل ناقد له مهادته التقديرية وخلفيته الفنية وزاوية الرؤية المستقلة عن زوايا الآخرين في النظر والتقويم .

ويبدو أن أنصار الذاتية هؤلاء هم أقرب في انجذابهم إلى كارل روجرز ورأيه من حيث أنه لا يوجد مقياس موضوعي خارجي لتقويم الإنتاج الإبداعي ، وأن الإنتاج نفسه لا يعد محكا لتقويم السلوك الإبداعي ..

أما أصحاب الاتجاه للموضوعي في النقد فهم أولئك الذين يميلون وجود محكات خارجية يمكن لنا جميعا الاحتكام إليها فإذا ما تقويما في استخدام تلك المحكات استخدما دقيقا فإننا سوف نصل جميعا إلى نفس النتيجة . وبذلك لا يكون ثمة اختلاف ولا خلاف على قيمة عمل من الأعمال ولا على قيمة صاحب هذا العمل ، وهو ما يقضي على تلك السذاجة التي أصيب بها الوسط الفني والأدبي في نقد الأعمال الفنية . ذلك النقد الذي لا يمكن أن يكون نقدا أو تقويما ، بل هو في الغالب الأعم أقرب ما يكون إلى الخواطر الشخصية ، يصيب أو يعطي بقدر التزامه بقاعدة أو مبدأ ، أو بقدر اقتراحه أو ابتعاده من أحد المحكات الموضوعية للتقويم أو ابتعاده عنه

والمنهج الموضوعي كما ذكرنا من قبل يعتمد على قواعد يصعب للاستخدام مثلا ستخدم المتر في قياس المسافات ، وكما ستخدم أميران في معايرة الأوزان ، وأقرب الأمثلة إلينا في اللغة هو ما يعرف باسم محور الشعر ، أو ما يعرف بقواعد المحر والصراف .

هذا فيما يخص الشخص ، فإذا عن المحيطين به ؟ يقدم كارل روجرز عدة إرشادات أو ظروف يمكن من خلالها دفع الشخص في طريق الإبداع وهي تتدرج تحت فئتين : الفئة من والفئة من .

الفئة من : الأمن النفسي

١ - تقل الشخص كقيمة في حد ذاته وبدون شروط .

٢ - صيان وجود المناخ الذي لا يوجد فيه أي تقييم خارجي

٣ - التفهم الوجداني

الفئة من : الحرية الشخصية :

تكم الحرية الشخصية في إتاحة الفرصة للفرد لكي يعبر عن نفسه بوضوح ودون إلزامه بالتعبير من خلال محكات أو معايير خارجية ، وجمعه بعمل وفق لإطاره المرجعي الداخلي ، أي بنائه النفسي الذاتي ، الذي تكون على مدى عمره بشكل مستقل وبصورة مختلفة عما هو لدى الأفراد الآخرين .. وما دام الشخص مختلفا عن غيره ، متميزا بهم ، فلا يمكن أن نتوقع منه أن يعمل أو يفكر أو يعبر على نحو ما يفعل الآخرون

هذه هي نظرية كارل روجرز في الإبداع ، وهي تستند أصولها ومفاهيمها ، كما يذكر هو نفسه ، من بحارساته في مجال العلاج النفسي . وهي لا تعتمد إلا على ملاحظاته على بعض الأفراد المصطوبين الذين كانوا يعرضون أنفسهم عليه لكي يتعاون معهم وفقا لأسلوبه في العلاج النفسي المعروف باسم الإرشاد النفسي المتمركز حول العميل .

وليس يحل الابتعاد عن الواقع في كل ما يذهب إليه هذا الباحث منذ المسئلة الأولى إلى آخر شرط وضعه لدراسة السلوك الإبداعي . فكل حين يرى أنه لا يوجد مقياس خارجي أو طريقة معقولة محكم بها على ما إذا كانت نتائج يندعي أم لا ، نراه يرفض نفسه بعد ذلك حين يطلب إلينا أن نترك الشخص يعبر بحرية عن نفسه . ولغرض - كما يقول - أنه عبر بحرية فأعطانا نظرية في تفسير العالم ، ثم اكتشفنا أن هذا الشخص مصاب بـ (دهن العظيمة والاصطهاد) ، فإذا فعل ؟ وليس تقويمنا له بأنه مصاب بهذا الاضطراب النفسي حكم على سلوكه صادر عنه ، هو ما يمكن تصحيحه تحت اسم (إنتاج) ؟

وعلى الرغم من اعتراضنا على كارل روجرز في عدم اقتناعه بأهمية تقويم الإنتاج ، ومن ثم رفضه لأي محك خارجي يمكن استخدامه لتكشاف عن العناصر الإبداعية في أي عمل على الرغم من ذلك ، فإن الأفكار التي قدمها روجرز ، الخاصة بالمناخ المناسب والحرية الشخصية واحترام الشخص كقيمة لا اعتراض لنا عليها . وقد رأينا أن قرائك بارون دعا إلى الحرية باعتبارها مناخا ضروريا لعملية الإبداع ، بل إن الإبداع نفسه هو محاولة لكسر الحواجز والتفكير فوق الأسوار

به مجموعة من القواعد توضع بما يتلائم مع طبيعة الشيء المقوم ، ومع طبيعة الهدف من المقوم ، أى أنه لا توجد قاعدة واحدة أو جملة من القواعد تصلح لكل مجال وتستعمل في جميع الأحوال ؛ فلكل مقام مقال كما يقولون . والقواعد التي سوف نتحكم إليها الآن في دراسة الإبداع التي سوف نقوم بتوجيهها نحو الإنتاج الإبداعي ، وهي محاولة - فيما نعلم - تتم لأول مرة في اللغة العربية ، ولكنها تستمد خصائصها من دراسات أخرى سابقة في مجال السلوك الإبداعي ، خصوصاً ما تعلق منها بدراسة الطاقة الإبداعية وما يضرع بها .

الأساس النفسي الفعال كنقطة بداية :

أشرنا من قبل إلى مفهوم الأساس الفعال باعتباره وعاء يمكن أن يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد نفسية واجتماعية ، وصولاً إلى إنجاز عمل من الأعمال الإبداعية ..

وقد رأينا أن المبدع - حين يعمل - يعتمد على طاقاته العقلية كاملة فيه ، ودوافع واتجاهات وقيم وخصائص نفسية يسم بها محركاً له يسي لها وأساليب جمالية وتشكيلية تعمل عملها في تكوين عمله وصحة خصائص متميزة ، هي في غالب الأمر خصائص مستقرة لدى المبدع ، تعمل عملها في توجيهه بل في توجيه حركة العمل نفسه ومن ناحية أخرى فإن هناك أبعاداً تاريخية واقتصادية واجتماعية تحرك المبدع في اتجاه أو آخر ، ومن ثم فإننا لا يمكن لنا أن نتصور أن عملاً من أعمال الفن أو الأدب ، بل العلم ، يمكن أن ينجح قيمته الحقيقية دون أن تكون هذه القيمة مستمدة من الظروف والخصائص التي أسهمت في تشكيله . ونحن في هذا الموضع لا نطمح في أن نحيل العمل الإبداعي إلى بطاقة نفسية يمكن أن تستشف منها ما تنطوي عليه شخصية المبدع ، كما لا نرغب في استخدام النتائج الإبداعية كوثيقة اجتماعية نستشف منها القيم المسائدة في المجتمع ، أو الدعوة التي يدعو إليها المبدع .. وعلى الرغم من أن ذلك يمكن أن يكون هدفنا الأساسي هو تقويم العمل نفسه ، من حيث الخصائص التي تشكل ملامحه ، اعتياداً على عدد من المحركات التي ثبت أنها غير استجابات المبدعين وانشطتهم وعلى الرغم مما يدعو إليه كارل روجرز من سد هذه المسحة حساساً ، فإنه لم يقدم لنا البديل الذي يمكن من خلاله الكشف عن أن عملاً ما إبداعي أو غير إبداعي ، وكل ما قمعه لنا هو التأكيد من أن للشخص مفتاح على الخزانة ، وأنه يعبر عنها تعبيراً صادقاً ، دون أن يدلنا أيضاً على ماهية تلك النفس أو الذات الداخلية ، ما دامت أمراً دسائياً ذاتياً لا يحصى غير الشخص نفسه ؛ أى أن للنفس - كما يقولون - في نظر الشاعر

وحيث نتقدم نحن الآن لكي ننظر إلى العائد أو النتائج الإبداعية على محركات ثبت أنها صدقة فيما يمكن أن تشير إليه من خصائص إبداعية ،

فإنما نلزم أنفسنا ونلزم أمام غيرنا بكلمة سواء ليس عليها حلاص ، على الأقل - إذا ما احتكما جميعاً إلى المسج للموصوفى اندى سبقت الإشارة إليه

والأساس النفسي كمفهوم يشاء لتفسير السلوك الإبداعي يستند إلى تراث عريض من النتائج العلمية والأفكار المحققة .

لقد أشرنا إلى أن أبعاده أربعة :

(أ) للمعرفة بما تشير إليه من قدرات عقلية وعمليات ذهنية ،

(ب) والوجدانية بما تشير إليه من سمات شخصية واتجاهات محبة

وقيم منها ودوافع حافزة إلى العمل .. إلخ

(ج) قدرات وقيم تشكيلية وجمالية تمكن المبدع من اختيار الزوايا

المناسبة ورسم الخطوط للملائمة ، وبت الألوان المفضلة ، وبت الأشكال الرائقة .

(د) للتعبيرات الاجتماعية والاقتصادية ، وهي الجوانب المعبرة عن

ظروف المجتمع وأحداث الواقع وحادثات التاريخ وما يعانيه الناس من متاعب وما يطمحون إليه من آمال ..

وفي الدراسة الحالية سوف نحاول أن نستخدم الأساس النفسي

الفعال باعتباره بطاقة للعمل الإبداعي نترك بصماتها على العمل نفسه ، بحيث يحمي متأسكاً إن كان الأساس متأسكاً ، ويحمي العمل هشاً إن كان الأساس هشاً .. كما أن الخيالات المثبتة في العمل تسمى عما يتمتع به المبدع من تلك الخصائص ، وهي من أهم الأبعاد التي تميز العمل الإبداعي ، على محوما يذكر الجرجاني حين يقول : « كما أنك ترى الرجل قد اهتدى في الأصابع التي عمل منها الصورة ، والنقش في ثوبه الذي سج ، إلى ضرب من العيز والتلبر في أنفس الأصابع وفي موقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبها ، إلى ما لم يبتد إليه صاحبه ، فجاء نفسه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توجيهها معاني « النحر » ووجوهه التي علمت أنها محصول العظم » (عن هلال : ١٩٧٣ ص ٢٧٨) .

ما تلك المعايير إذن ، التي سوف نحكم إليها في تقويمنا لأحد

الأعمال الأدبية

بداية نقرر أن المعايير متعددة . ويمكن أن نعلم أن النموذج النظري الذي يقدمه لنا جيلفورد يتضمن أكثر من ١٢٠ قدرة عقلية متميزة يعمل بها يسوع من التكامل والتفاعل لإقرار المعاني والأشكال والصور وهذه القدرات الحقيقية تعبر فقط عن أحد وجوه الأساس النفسي الفعال الأربعة ؛ فهل نستطيع أن نستخلص من العمل عدداً مكافئاً من الجوانب مقابل كل منها قدرة من قدرات البناء العقلي عند جيلفورد ؟

- ٢ - المرونة
- ٣ - الطلاقة
- ٤ - مواصلة الاتجاه
- ٥ - التشكيل والزرقة

ويمكن لنا ملاحظة أن هذه الأبعاد لا تعطى إلا مساحة ضيقة من الأساس النفسي الفعال ، والسبب هو أننا لا نهدف إلى استبعاد القصيدة بالتفصيل الكلي الشامل ، ولا نهدف كذلك إلى الكشف عن كل الأبعاد النفسية والاجتماعية والخيالية والوجدانية التي سيطرت على المبدع أو سيطر عليها للبداع وهو يعمل . هدفنا كما قلنا هو انتقاء نموذج من الإنتاج الإبداعي ، ونموذج من الأبعاد النفسية التي يمكن أن تظهر بشكل بارز في العمل الإبداعي .

أما أسلوب تناول فهو يعتمد على ما يلي :

- ١ - متابعة للبداع وهو ينتقل من حركة إلى أخرى على نحو يبدو واضحاً في وحدات القصيدة
- ٢ - دراسة الصور الشعرية الأصيلة التي وردت في ثنايا العمل
- ٣ - إحصاء عدد الصور التي أفرزها الشاعر في قصيدته وهو ما يعطينا جانباً من الطلاقة (بأبعاده المختلفة دون أن نحاول تفصيل القول في تشعبات هذه الطلاقة وأنواعها وهو الأمر الذي يخرج عن هدف الدراسة الخيالية ونطاقها) (سويف ، ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦)
- ٤ - إحصاء الغلات والتوزيعات التي ميرت حركة البداع وهو يعمل بما يعبر عن مرونة البداع وخصوصية العمل الإبداعي
- ٥ - تقييم الأبعاد والتقييم الاجتماعي التي ثناها الشاعر وكشفت عن نفسها في سياق العمل
- ٦ - الكشف عن الدوافع والتقييم الشخصية التي لحكت في حركة القصيدة .
- ٧ - متابعة فكرة القصيدة من أولها والوقوف على تدفق البداع وتغلبه على ما نشأ في سبيله من عقبات نتيجة رغبته في الترويج والتوزيع والتخصيب .
- ٨ - محاولة الكشف عن بعض الأبعاد الخيالية في القصيدة ، وعرضه الخصوص ما يتعلق منها بالجانب التشكيلي والتراكيب المعقدة لدى المبدع .

هذا هو المنهج الموضوعي في دراسة العمل الإبداعي ، وهذه هي المخطوط المختار لدراسة بعض أبعاد هذا العمل ، وهذا هو أسلوب في دراسة تلك الأبعاد

المواقع أن للسئلة نخصص لاختيار الباحث ، وسوف نحاول في دراستنا الخالية اختيار أربعة جوانب نتحدثها محركات لبعض أحد الأعمال الأدبية . وسوف نوضح فيما بعد كيفية استخدامنا لتلك المحركات

والنموذج الذي انغمزنا لبحرنا عليه دراستنا هو قصيدة شوق رهن للشاعر صلاح عبد الصبور ، واختيارنا لإحدى القصائد تفق وراءه عدة اعتبارات

أولاً : أن القصيدة عمل إبداعي تناولته قبلنا دارسون آخرون وأقروا بأنه مشتمل على خصائص إبداعية .

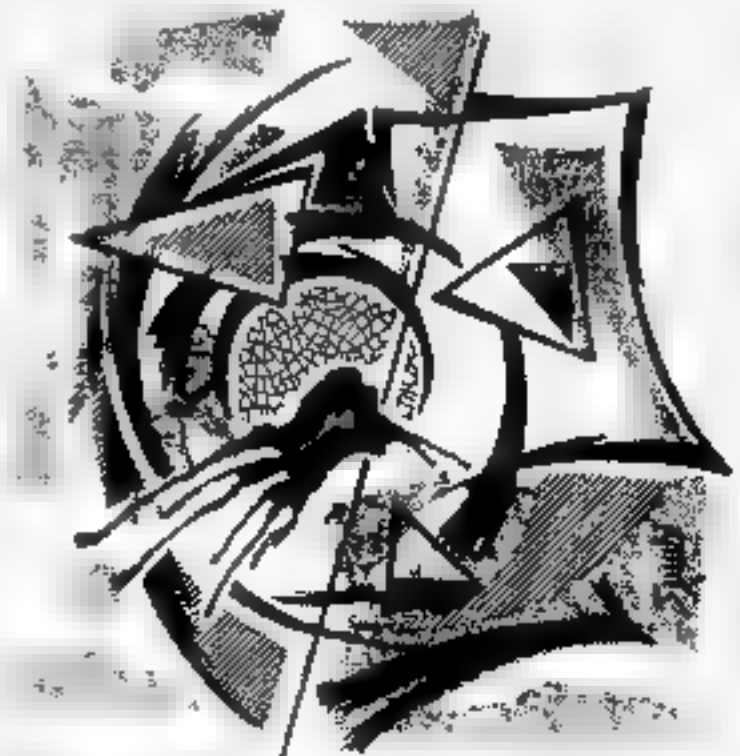
ثانياً : أن القصيدة من الشعر الدرامي الذي يمتد في الزمان ويعطي واقعة تاريخية معروفة ، وهو ما يتيح لنا الكشف عن أصالة استخدام الشاعر للواقعة .

ثالثاً : أن القصيدة ذات حجم يناسب الدراسة الخالية ذات الهدف المحدد ، وهو الكشف عن طبيعة أحد المناهج . وأيضاً فإنها تلائم التعبير المنح في مثل هذه الدراسة

رابعاً : أن القصيدة الشعرية ، كما افصح من دراسة العملية الإبداعية في الشعر (سويف ، ١٩٧٠) وتلويق الشعر أيضاً مما يمكن أن يظهر فيها بشكل أكثر بروزاً حركة الشاعر وهو يعمل من حيث الحركات النفسية التي تتركب للعمل الإبداعي من بدايته إلى نهايته .

لكل هذه الأسباب ، ولأسباب أخرى غيرها ، رأينا أن اختيار إحدى القصائد لتطبيق المنهج النفسي عليها هو مما يناسب المقام الحالي أما الأبعاد التي رأينا انتخبها كمحركات معقولة هي الأبعاد النفسية التالية

١ - الأصالة



وعيا إلى تطبيق السبع على قصيدة صلاح عبد الصبور «شقي زهران»

شقي زهران

.... وثوى في جبة الأرض الصباء
ومشى اعزن إلى الأكواخ ... تنين له ألب ذراع
كل دهلير ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... يا الله
في نصف نهار
كل هدى الهن الصباء في نصف نهار
مد تدلى رأس زهران الوديع

• • •

كان زهران غلاما
أمه سمراء .. والأب مولد
وبعبه وسامة
وعلى الصدغ سمامة
وعلى الزيد أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً ، ونحت الوشم بش كالكتابة
سم فربه
«دشواي»
شب زهران قويا
ونقب
بضاً الأرض خصبها
وأليها

كان صحاكا ولوعا بالماء
وصحاح الشعر في ليل الشتاء
ومعت في قلب زهران ، زُهيرة
ساقها خصرها من ماء الحياة
فاحها أحمر كالنار التي تصنع قُبَّة
حب مر بظهر السوق يوما
داب يوم

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا مُتَمِّم

ومشى بختان عجب ، مثل تركي معمم

وبجل الطرف .. ما أحل الشباب
عندما يصنع حيا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا
كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهران جملية
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وعلما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة
ومعت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلها
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم
ورأى النار التي تحرق حقلها
ورأى النار التي تصرع طفلها
كان زهران صديقا للحياة
ورأى البيران تحتاج الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفها

ربما ... صورة حقد في الدماء
ربما استعصى على النار السماء
وضع النطع على المسكة والعيان جاءوا
وأتى السيف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريب من يومها لم تأدم إلا الدموع
قريب من يومها تأوى إلى الركن الصديق
قريب من يومها تحشى الحياة
كان زهران أن صديقا للحياة
مات زهران وعجاء حياه
فلماذا قريبي تحشى الحياة ؟

الأبعاد المقومة	العدد	النسبة المئوية	ملاحظات
		%	
عدد سطور القصيدة	11	100	
عدد مرات التنوع في الصور	20	57	تغير عن عدد الانتقالات من سياق إلى سياق
عدد الصور الشعرية الأصلية	12	27	تغير عن الصور المتكررة الجديدة لللائمة
عدد الصور بوجه عام	31	77	تغير عن طائفة الصور بصرف النظر عن قيمتها
البطانات الوجدانية في القصيدة	20	45	(تضم دوافع وقيم واتجاهات للبدع تجاه الأشخاص والأحداث)
السياقات الاجتماعية	10	24	وتغير عن التضمينات ذات الصبغة الاجتماعية في العمل
التراكيب التشكيلية في العمل	16	104	وتغير عن مرات التشبه والاستعارة والحركة في العمل
التراكيب التي أسهمت في مواصلة الاتجاه	16	36	وتغير عن مواصلة الاتجاه في القصيدة (مواصلة الخيال)

- حسنت النسبة المئوية نسبة عدد مرات ورود الصور موضوع القافية إلى العدد الكلي للصور
- استخدمنا طريقة جيفورد في حساب قيم الأهمية من حيث هي الصورة والفكر والوحدة . أن إن استخدمنا طريقة باحث آخر هو سارنوف هينيك في الربط بين العناصر المتباينة سوف نحصل على 10 صورة بنسبة 34 % من جملة الصور . ونحن مستخدم طريقة جيفورد في اختيار الفقيه والاستعارة كما الأساس فسوف نحصل على حوالي 30 ثلثها بنسبة 68 % . ولنا أن طريقة جيفورد أفضل .

● مناقشة

لنبدا بمواصلة الاتجاه

تكون قصيدة شوق زهران من 11 سطرا تقع في ثمانية أقسام . كل قسم منها يمثل وحدة فرعية تمهد للوحدة التي بعدها وتمدها بطاقة النمو والاستمرار . ومن المفترض أن كل وحدة تعبر عن حركة لها تكاملها النسبي واستقلالها التواصلي ، ولكن من الملاحظ أن هناك رابطا خفيا ما بين هذه الوحدات . فالجزء الأول عبارة عن تمهيد يمكن أن نجد له صدى في كل الوحدات الفرعية التالية له . ومطلع القصيدة نفسه يلتقي إلينا بالانفعاد الأساسي الذي أسهم في تشكيل الحدث وتوحي في جبهة لأرض الضياء . لدينا أرض ولدينا ضياء ، ولدينا جبهة لذلك لأرض ، ثم هناك فعل ، والفعل يقوم به صوته لا حياة فيه . ولكن الشاعر يثبت فيه الحياة . ونحن نرى شيء هذا يعني أنه يستقر أو يتوقف عن الحركة بعد أن كان متشترا . أما جبهة الأرض التي يثرى فيها الضياء فهي لدى عبد الصبور نهاية الحياة . وهي أيضا مبعث الحياة : دعوات زهران وعيناه حياة ، فلماذا فريقي تحنن الحياة ؟

وترتبط هذه الفقرة بالوحدة الثامنة .. كان زهران غلاما ، وبميتبه وسامة ، وهي الصندغ حامية .. وتحت الوشم نصن كالكتابة ، اسم قرية

دشواي . يقدم لنا الشاعر الإنسان والزمان والمكان ، وبخاصة الخصائص النفسية والسمات الحسية والرموز الموحية ، بألفاظ نابضة ، على نحو يجعلنا نلامس حواف الكلمات كما ورد لدى جوريف كوراد .

أما الجزء الثالث فهو يقدم لنا زهران ، وهو يرتبط أيضا بالوحدة الأولى من حيث إن هناك نحو في اتجاه تكوين الشخصية وفي اتجاه بشأة الحدث . وكل الخصائص التي تقدمها لنا هذه الوحدة مرتبطة بالوحدة الأولى ، بزهران الذي تقلد رأسه ويسبب ذلك انطفأ الضياء وتمدد الحزن ، والصوت لا ينطق ، والحزن لا يشدد ، إلا بسبب كارثة أو أسير . وهو ما نجده كرد فعل لاحظناه في الوحدة الدسة . كما لاحظناه في الوحدة الثالثة أيضا . ومن ناحية أخرى تلاحظ ارتداد الوحدة الأولى أيضا بالوحدة الثالثة .

نحو الشخصية ونحو الحدث :

ذلك الفني المتوثب ذو القلب الأحمر الذي يشتمل فيه الحب وتسمو الزهور .. مازال يعمو لديه الحب ، والحب الواسع للحياة .. مر زهران بظفر السوق ، وانطفأ الضياء لموته ، وتمدد الحزن في شوارع القرية لفقدانه .

مازال زهران ينمو شاماً ويحب ، وجهه يدهمه إلى أن يشتري شالاً مسجماً كريبط يربطه بالحياة (الفقرة ٥)

وترتبط الفقرة الخامسة أيضاً بالفقرة الأولى وما بعدها من فقرات الحزن الذي تمهد لعقد زهران أولاً ، ولتيمم أبنائه وتشكل روجه إياه بعد أن أحب وتزوج ونجب ، وبدأت تنمو في قلبه بدلاً من الزهرة شجيرة - وبدلاً من أن تكون ساقها حصراً طرية بدت لنا سمراء قوية وصلبة ، وبدلاً من تاج الزهرة الأحمر الناري ، كتابة عن المعشوق والغرام ، أصبحت الشجيرة تحمل فرعاً أحمر كالنار التي تحرق .. وهذه مقدمة مفاجئة أو كارثة .

وترتبط الفقرة الخامسة بالفقرة التالية ، مقدمة ونتيجة صوت وصداه ، وعلى الرغم من أن الفقرة الثالثة ترتبط من حيث اتصال الفكرة فإننا نلاحظ مواصلة الصورة ومواصلة الحدث ومواصلة الزمنية .

ثم نتقدم نحو الفقرة الخامسة . ويمر زهران بظهور السوق يوماً في الفقرة السادسة ، وإذا الحدث يكرر نفسه ، زهران يمر بظهور السوق مرة أخرى ، ولكنها المواجهة للحادة .

والسوق في قصيدة شوق زهران رمز على النشاط والتعامل الاجتماعي ، السوق مكان المقابلات الحادثة والمتراصة ، وهو مكان اللقاء الأحباب أو إرضاء من يحب بأن تشتري لهم ما يسعدهم ويحمدنهم . هذا ما جاء في الفقرة الرابعة . فإذا انتقلنا إلى الفقرة الخامسة نجد أن الشاعر قدم لنا صورة عكسية ... المواصلة قائمة والفكرة نامية ، وعلى الرغم من التضاد في المعنى ، فإن الانقلاب يحكم أنه موصول بما سبق وبعد أربعة عشر سطراً نجد أنه يذكرنا مرة أخرى ، فيسبغ بظهور السوق يوماً .. ورأى النار التي تحرق حفلاً بعد أن كان قد مر بظهور السوق ذات يوم من أيام ما بعد الصبا وقسوم الشباب واشتعال القلب بالحبيب .

ماذا يرى في السوق في المرة التالية ؟ النار التي تحرق حفلاً ، النار التي تصرع طفلاً ... ويعود الشاعر يذكرنا بحب الحياة فستبديها معه حين نقرأ في الفقرة الثالثة « كان ضحاً كما ولوها بالعناء ، وسماح الشرقي ليل الشتاء ، ونمت في قلب زهران زهرة ، ساقها أنصهر من ماء الحياة . كان زهران صديقاً للحياة ، ورأى النار التي نجتاج الحياة »

ثم في الفقرة السابعة نصل إلى قمة المأساة . زهران يحب للحياة وابصاره للنيران ، والذي يدعوه السماء . وتدل رأس زهران للوديع .

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الفقرة الأولى ، التي نقرأ في نهايتها « وتدل رأس زهران للوديع » . وسهية الفقرة الأولى هي نفسها نهاية الفقرة السابعة

أما الفقرة الثامنة كلها فهي تأكيد لما ورد في الفقرة الأولى وتذكير بما ورد في الفقرات التي تلتها

إن هذه الحركة النفسية المتصاعدة على الرغم من الاستقلال النسبي للفقرات ، وعلى الرغم من المقدمات التي يمكن أن تسلم إلى نتائج أخرى غير ما قدمها الشاعر ، هي نفسها التي أسلمت إلى نتائج شكلت تماسك العمل ..

وإذا كنا قد تتبعنا الشاعر في حركته النفسية فحين نعلم أن هذه الحركة كانت تواربها حركة نفسية أخرى ومعاناة . فالحكاية من الحكايات المتداولة المعروفة لكل منا ، ولكي يصوغ بها الشاعر موضوعها فيها كان عليه أن يبتدئ صوراً غير عادية وتصيبنات مبتكرة ، وهذا ما يمكن العثور عليه كما سبق في ذلك التقابل التالي : تدل رأس زهران ، ومروره بظهور السوق ، وفي نمو زهرة ونمو شجيرة ، وفي نمو تاج الزهرة الأحمر مقابل نمو فرع الحياة الأحمر ، ثم في ذلك التاج الذي يصنع قبلة بفرع الشجيرة الأحمر كالنار التي تشعل حفلاً .

وعلى نفس الأساس يمكن أن نتمثل على عدد من التقابلات التي تؤكد لنا حب الحياة ، وهو هذا الحبيب الذي يربط ما بين أجزاء القصيدة وإن لم يحن باللمظ ، فقد كانت المعاني معبرة عنه بشكل صريح ..

إن مواصلة الاتجاهات التي قدمناها ، متابعين من خلالها حركة الشاعر ، هي مما ينتمي إلى المواصلة الذهبية والحالية والزمنية (التاريخية) والوجدانية . أما المواصلة التاريخية فهذا مما يخص طائفة المبدع على تحمل العناء ومواصلة العمل من فقرة إلى فقرة ، وهو ما ليس بحاجة إلى أن يكشف عن وجهه أو يبين عن وجوده في مضمون العمل الشعري أو نصه ، إنه مستغف عن كون العمل قد أجزأ ولقدّم إلينا على الصورة التي قرأناه فيها ..

٥. المرونة والطلاقة والأصالة :

يقدم الجدول السابق تحليلاً كمياً للتصبيات المعنوية والوجدانية والاجتماعية في قصيدة شوق زهران ويمكن ملاحظة أن الشاعر قدم في الأربعة والأربعين سطراً ٣٤ صورة كل منها مستقل عن الصور الأخرى . صحيح أن طلاقة الإنكار أكبر من طلاقة الصور ، والسبب في ذلك هو أن بعض الأسطر لم تكن تحوي صورة متكاملة ، وربما كان بعضها طبعاً لصورة وردت في السطر الأسبق منه . مثلاً حين يقول : « كان حبيماً وأليفاً » فالخفة هنا توحى بصورة للتوثب والحركة ، أما الألفة فهي أقرب إلى أن تكون معنى أو سلوكاً اجتماعياً منها صورة يمكن إدراكها بالحواس المباشرة ؛ ذلك لأن الخيال - فيما يرى بعض الباحثين - هو المعالجة النهائية للصورة

والصور الأربع والتلاتون التي قدمها الشاعر صور فيها ما يتصل بصور بعضها أو قبلها ومنها صور مستقلة تماماً والفرق بين الصور المترابطة والصور المستقلة يصح أيدينا على حقيقة أخرى في قصيدة شوق

• التضمينات والسياقات الاجتماعية

وعندها خمسة عشر سيقا وتضمينا . والشاعر هنا يقدم لنا الحياة التي يتسنى إليها زهران كما يقدم لنا حركة تلك الحياة ومعاملاتها بما يؤكد لنا معنى حب الحياة من ناحية ، والوقوف في وجه الحياة من قبل أعداء الحياة ، من ناحية أخرى .

وهذه التضمينات لها وظيفة أساسية في بناء القصيدة . فقد استعان بها الشاعر ليس محسب من أجل الانحياز إلى جماعة أو طلبة أو فئة اجتماعية ، ولكن لأن بنية القصيدة ومنطقها يتعامل مباشرة مع حركة اجتماعية ..

• البطانات الوجدانية في القصيدة :

وغير خاف بالطبع أن الشاعر يكشف لنا عن عواطفه تجاه زهران منذ البداية ، « ولوى في جبهة الأرض الضياء » ، كما أن مجموعة الصور المشقة التي يقدمها لنا في حركة زهران في اسوق ومع من أحبا ونجده أولاده وجهه للشعر وجهه للحياة .. إلخ كل ذلك أتاح له أن يبرز بقوة مركز خلال نمو العمل الفني .

والبطانة الوجدانية للقصيدة تلعب دورا جوهريا ليس في إلهاء مشاعرنا للانضمام إلى صف الشاعر لمحبس ولكن كذلك في بناء وحدة القصيدة .

وبعد : فإننا وإن قمنا بدراسة تشريعية للعناصر الإبداعية في القصيدة ، فقد كان هدفنا الأساسي هو إبراز أن كل تلك العناصر قد تضاعفت لتحقيق الوحدة والانسك والحياة لقصيدة مثل زهران ، وهو ما يدل على متانة الأساس النفسي الفعال الذي حرك الشاعر لكتابة قصيدته .

وبين المناقشة السابقة يمكن ملاحظة أنه قد تم الجمع ما بين المرونة والطلاقة والأصالة في فئة واحدة ، وذلك لاحساسنا بأن هذه الأبعاد الانداعية الثلاثة تتعامل مع الفكرة أو الصورة الواحدة من عدد من الزوايا : فهل الصورة طريقة (أصالة) ؟ وهل هي إضافة لما تم ابتداعه من قبل من صور (طلاقة) ؟ وهل غلة أخرى وتوزيع جديد على ما كان قائما من قبل من صور (مرونة) ؟ . والأوجه الثلاثة للإبداع مما قدمه جيلمورد كخصائص للعقل البشري للبديع ، ونحن حين نتنقل بهذه الخصائص لتكون خاصيات للاستجابة الصادرة عن العقل (القصيدة الشعرية) فنحن نحقق في نفس الطريق الذي اختطه من قبل جيلمورد ، حين صمم مقياسه ومحركاته التي أراد بها قياس الاستعدادات المكونة للعقل البشري .

وقد اتضح من خلال المناقشة أن هذه الأبعاد ذات حساسية معقدة كمحركات ، بما يسمح باستحسانها كمقاييس ومعايير لتقويم الخصائص الانداعية في العمل الفني ، مع أيماننا بوجود محركات أخرى

زهران ، هي المرونة . والمرونة هي إحدى القدرات الإبداعية التي كشفت عنها الدراسات النفسية الحديثة ، ونحن نتناولها في الأعمال الأدبية ، فإننا ننقل استعمالها من كونها وصفا للمبدع إلى كونها إحدى خصائص العمل الفني أو العالم الإبداعي ، وهي تعني الانتقال من فكرة إلى أخرى ، وعدم الاستمرار في اجتياز الفكرة السابقة ، وهي إن دبت على شيء فإنما تدب على مرونة التفكير وتصورية زوايا الرؤية وتنوعها وبصيرة الحال فإنه من المتوقع أن يقل عدد الصور المستقلة عن عدد لصور الطليقة ، وبكى الفرق هنا بين الصور المتكاملة والصور الطليقة ليس فرقا كبيرا ، فنحن أمام خمس وعشرين صورة مستقلة ، في مقابل أربع وثلاثين صورة طليقة ، وهي نسبة تصل إلى ٧٣٪ .

وحين نتنقل إلى بعد آخر من أبعاد العمل الإبداعي وهو المتعلق بالصور الأصلية التي قدمها الشاعر نلاحظ أنها تصل إلى اثني عشرة صورة أصلية .

والأصالة التي نتحدث عنها في السياق الحالي تعني التفرّد وعدم التكرار والاعتماد لمفاهيم السياق . وهي تتمثل في اثني عشرة صورة شعرية بنسبة ٢٧٪ من عدد أسطر القصيدة . وليس من المتوقع بالطبع أن يمثل كل سطر نقلة ذهنية ، فإن ترابط السياق يحتم على الشاعر أن يستمر في شرح الموضع وتقديم مزيد من التفاصيل

أما إذا تناولناها على النحو الذي شرحها به شافير Schaffer من حيث هي أصالة التشبيه والاستعارة فإننا نجد أن نسبتها إلى عدد الأسطر تزيد عن النسبة التي قدمناها هنا . وهي في الواقع تصل إلى حوالي ثلاثين تشبيها أصيلا .. أما إذا أخذنا الأصالة بمعنى الربط بين التباينات ، على طريقة سارنوف ميديك ، فإننا نجد أن النسبة تصل إلى حوالي خمس عشرة صورة أصلية

ومن رأينا أن طريقة شافير أفضل من حيث إنها تستخدم للأصالة مقياسا أقرب ما يكون إلى طبيعة الشعر Schaffer, 1975

• التراكيب التشكيلية

أشرنا إلى وجود ست وأربعين تركيبة تشكيلية تتضمن الاستعارات وتشبيهات والحركات داخل سطور القصيدة مما يعبر في مجموعته عن محاولات الشاعر لإصغاء أحوال على صلبه ، على نحو ما يشير إلى ذلك احرجاني . وتلك التراكيب التشكيلية مما يتمنى إلى البعد الجمالي من أبعاد الأساس النفسي الفعال

ومن الواضح أن التراكيب التشكيلية تزيد عن عدد أسطر القصيدة ، والسبب في ذلك أن هناك من السطور ما يحمل أكثر من حركة أو استعارة أو تشبيه .

قد يتاح لنا أو لعبرنا من الباحثين استكشافها وتطبيقها في دراسات نالية .
أما فيما يتعلق بمواصلة الاتجاه كبعد إبداعي فقد حاولنا أن نوظفه
كمبحث لتقوم العمل الفني داخل بناء القصيدة نفسه ، حيث أن الصور
نقى بها المبدع في عمله ، يمكن أن تكون ذات خصائص إجتماعية
ووجدانية وتاريخية (تسلسل زمني) . ومواصلة الاتجاه ، كبعد
سيكولوجي ، هو في الأساس محور يحصر حركة المبدع خلال أدواته لعمل
من الأعمال ، ولكن هذه الحركة نجد طريقها كما رأينا في صلب أي نتاج
يسفر عنه نشاط الإنسان عموما والمبدع على وجه الخصوص .

ولقد رأينا أن الخيوط تمتد من أول قصيدة شتى زهران إلى ثيابها ،
وهي خيوط وان بدا أنها تقطعت في بعض الأحيان إلا أننا كنا نقف في
القصيدة بأنها تظهر مرة أخرى من حيث لم نتوقع لها الظهور ، بل تظهر
من خلال شبكة من الصور الموحية بما يجعل لها خاصية الاثارة
والإدهاش ، وهي إحدى الخصائص الضرورية لكي يكون العمل الفني
مستحذا على خصائص جاذبة للمتذوق ، على نحو ما ذكرنا في دروسنا
وجورج كورنارد عند حديثها عن خصائص اللغة التي يستعملها
المبدعون .

ويرتبط بعد مواصلة الاتجاه بالأبعاد الإبداعية الثلاثة (المرونة
والأصالة والطلاقة) برباط قوى ، حيث أن المواصلة تقتضي للمنى قدما
إلى الأمام باستخدام عناصر كثيرة (طلاقة) كما أنها تحاول أن تتقدم
بشكل منطقي ، على الرغم مما يقتضيه بعد المرونة من تنوع وتنقلات
وعدم التصلب إزاء صورة واحدة أو الوضع في أسر التعجب الذهني . أما
الأصالة فيحكم أنها تقتضي من المبدع تقديم صورة طريفة غير مكررة ،
فيها دعوة صريحة للمبدع لكي ينو على المألوف ويتخطى المعتاد ، مما
يجعل مهمة المواصلة صعبة ومريرة إذا كان على المبدع أن يقدم لنا أنتاجا
إبداعيا .

من هنا كانت العلاقة الوثيقة بين هذه الأبعاد الثلاثة وبعد مواصلة
الاتجاه ، وهو ما يؤدي في النهاية إلى أن يقدم لنا المبدع ، من خلال
رحلة عذابه ، هذا البناء الفني المسمم المنوع الأصيل ، للتلاحم في سياقه
أو في معابه .

أما الأبعاد التشكيلية في العمل على الرغم من أنها قد لا تبدو
ذات علاقة مباشرة بأبعاد المرونة والأصالة والطلاقة والمواصلة ، هي
الضرورية أن نتذكر أننا بإزاء عمل فني واحددينية واحدة ، وإذا كنا
ننظر إليه من أكثر من زاوية فهذا لا يعني أننا ننظر إلى أشياء متباينة ذات
وحدات مستقلة بعضها عن البعض الآخر .

واختصاصا لجانبية (التشكيلية) للعمل لا يمكن لها أن تتصل
عن الصورة الشعرية المبدعة ، وإلا لما كانت فنا ، لأن ما يميز الفن عن
لفكر الخالص هو تلك الأبعاد الجاهلية (التشكيلية) . ولقد كانت

الخصائص الجاهلية في قصيدة شتى زهران مباطنة وموارية تماما لأفكار
القصيدة ، وهو ما ظهر أيضا أنه وثيق الصلة بالبطانة الوجدانية لكل
صورة من صور العمل الإبداعي .

وستطع أن نقول بإيجاز أن جميع الأبعاد الإبداعية والجاهلية التي
حاولنا استكشافها في قصيدة شتى زهران لم يكن لأي منها خصائص
مستقلة ، يفرد بها ، بعيدا عن الأبعاد الأخرى ، الأمر الذي أدى في
النهاية إلى أن نحكي كل الأبعاد ذات تماسك ويتحد حق لبعضها البعض
الشعري الواحد على الأصالة والتشكيل والتراكم المؤدى إلى مزيد من
تماسك البنية ، واللغة المغايرة لما ورد في الأسطر السابقة ، والأصالة
المجدبة للوظيفة توظيفا فنيا يتقدم ما قبلها ويؤدي بشكل طبيعي ما
بعدها .

وعلى الرغم من أن كل هذه الخصائص قد لا تكشف لنا عن كل
جاليات قصيدة «شتى زهران» إلا أنها خطوة على الطريق .

ولنا بحاجة هنا إلى الإشارة إلى أن أسلوبنا في التقويم ، وإن كان
يبدو موضوعيا إلى درجة مقبولة ، فإن الأمانة تقتضينا الإشارة إلى أنه
إذا قام شخص آخر بعمل تقويم باستخدام منهجنا فقد يصل إلى نتائج
مختلفة إلى حد ما ، ولكن الفروق لن تكون ، عن أي حال ، كبيرة ،
حيث إن الخلاف لن يحدث إلا بالنسبة لعدد محدود من الأسطر متلاق
ويمكن بقدر من الجهد ، عند الاتفاق على مبادئ التقويم ، أن تتلاق
تلك الفروق ..

وعلى أي الأحوال فإن هذه الطريقة في معالجة النصوص الأدبية
مازالت في مهدها نحو . وإذا كنا قد جربنا على شق طريق في أرض
مازالت غير معبدة ، فما ذلك إلا لأننا رأينا أنه قد آن الأوان بعد طول
البحث في القواعد والأصول والنظير ، قد آن الأوان لأن نحضر نظريات
وننتجنا الأساسية على بحث التطبيق ..

● هوامش البحث

- ١- سماعيل . سعيد (١٩٧٩) الكتب السنوية لخصائص للدراسة والنقد ، دار الثقافة
الجديدة ، القاهرة
- ٢- حيد ، القوي (١٩٦٦) بول فاليري في : الرؤيا الإبداعية ، ساكل بلوك وهرمان
سائجر ، هيئة مصر القاهرة
- ٣- حنورة . عصري (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية ، دار المعارف ،
القاهرة
- ٤- (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، هيئة العامة
للكتاب ، القاهرة
- ٥- (١٩٧٩ ب) الأسس النفسية للعامل وبيكولوجية الإبداع الفني عند
الميتل (في سماعيل ١٩٧٩)
- ٦- صوف ، مصطفى (١٩٧٠ ، ١٩٨٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة
دار المعارف القاهرة

- Patrick K. (1941) The relation of whole and part in creative thought Amer. J. psycho. L. IV. 1.
- Richardson, A. (1969) Mental Imagery, Routledge and Kegan, London.
- Rogers, K. (1972) Towards a theory of creativity (in vernon, p. creative penguin Books).
- Rosenblatt L. (1970) Literature as Exploration, Heineman, London.
- Schoffer, C.E. (1975) The Importance of measuring metaphorical thinking, *Ch. Child. Quart.* 19, 2, 140.
- Stein, M. (1974) Stimulating Creativity, 1 Academic press, New York.
- (1975) Stimulating creativity 2, Academic press, New York.
- Torrance, E.P. (1967) Guiding Creative Talent, prince Hall, New Delhi.
- Wallis, G. (1927) Art of Thought, Harcourt, New York.

- سمان ، انجيل (١٩٧١) نظرية الرواية في الاصحاح الانجليزي الحديث ، طبعة المصرية للتأليف ، القاهرة
- كوبراد ، جورج (١٩٧١) هدف الفن الروائي في (سمان - ١٩٧١) .
- لسان العرب (١٩٧٩) ج ٣ ، دار المادح ، القاهرة
- معجم الفاظ القرآن الكريم (د ت) ج ١ المطبعة العامة للكتاب ، القاهرة
- جلال ، محمد عيسى (١٩٧٣) النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت
- Arnheim, K. (1962) Pictorial Grammar, Faber & Faber, London.
- Barron, F. (1966a) Creativity and personal Freedom: Vannostand New York
- (1968b) Create to be Free (in Barron, 1968).
- (1964) Creative vision and Expression in writing and painting in conference on the creative person, California University.
- Ghiselha, B. (1952) The Creative process, Ameritor Book, New York
- Guilford, P.P. (1971) Structure of Human Intelligence, McGraw H.II, London.
- Kendal, (1972) Imagery, assessment of mind rediscovered. *Brit. J. Psychol.* 632, 148.
- Katona, J. (1975a) Original verbal Imagery. (mimeographed).
- (1975b) Creative Imagination Imagery and analogy. *Giffen child Quarter* (mimeographed).
- (1973) Creativity: concept and challenge. *Educ. Trend*, 1, 1 pp. 7-18

فصول

فصول



الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رونى

الحائزة على كأس الإقناع ثلاث سنوات متتالية
توزيع مختلف الأسنات الأتية وبالأعداد
الرسمية ومن أجود الأسنات خدمة لأبنائنا الطلاب

- كشكول رسم
- أوراق كتابية ولوح رسم
- ورق كتك ورسم
- أوراق رسم جاهزة ورسمات
- المنقبات الرقمية الفاخرة المتكاملة (بها مرفق الرسم - أجنال - آلة)

توزيع هذه الأسنات على جميع فروع الشركة

- فرع بنارس مستحضرات وشاي عب القائل - ثروت
- فرع ممبائى : ١١ - البرمسة للمدينة المنورة من مصر قيسر المبل
- فرع قاصديان : جامعة شادى - ثروت ٩٦ - برلى
- فرع الهندية : بنارس مراد
- بنودت فروع الشركة بالمحافظة : الاسكندرية - الرملة القطن - الزمر المهرود

جوانب الخدمة : القاهرة : ٩٦ - برلى : ٧٤٥٦٢٢ / ٧٤٥٦٢٢ / ٧٤٥٦٢٢
• بنودت فروع : بنارس : ٨٠٨٢٣٣ / ٨٠٨٢٣٣ / ٨٠٨٢٣٣

سرها
أن تعلن
عن

قيم الإصلاح للأبدعيين

ومناقذها في سير بعض الأدباء

الدكتور محي الدين أحمد حسين

يقول ألفريد نورث هابز (٣٨) إن الأفكار العظيمة كثيراً ما ترد إلينا في أبواب غريبة وربما بدأ هذا مجسماً ، إلى حد كبير . واقع الحال في مجال دراسات الإبداع ، فالتأملون عاماً الماضية قد حظت بالكثير من الأفكار العظيمة المتعلقة بالظاهرة الإبداعية وجوانبها المختلفة . ومع ذلك ، فلم تكن هذه الأفكار العظيمة معنًى عن تلك الأبواب الغريبة التي أشار إليها هابز . بل ربما كان تأثير هذه الغرابة على المتخصصين وغير المتخصصين واضحاً بشكل أعني أحياناً ما تتطوى عليه الظاهرة وما ورد بشأنها من حقائق ، من دلالة ومعنى عميقين .

وربما نبتت هذه الملاحظة جلية من خلال تبين ما كشفت عنه البحوث المختلفة على مدار الحقبة الزمنية المذكورة من تفرد الشخصية المبدعة وغموضها . تلك الغرابة المتعلقة بما تخطى به من قدرات ، وما تشتمل به من سمات ، وما تمارسه من سلوك في إبان تفاعلها مع المحيطين من حولها . وحتى بنا أن نشير إلى أن هذه الغرابة وهذا التفرد اللذين كشفت هبها بحوث الإبداع لا يمكن التقليل من شأنها بوصفها ملمحين بمرئيين لكن من يزاولون الأداء الإبداعي ، فقد مكّن كلاهما . دون ما شك ، من الوقوف على صيغ الظاهرة الإبداعية ومباحها . ولكن من الواضح ، على الرغم من هذا ، أن اعتقاد التراث إلى دراسة من شأنها أن تقف على الحجاب الذي يضيء دلالة وعمقاً على هذه الغرابة وهذا التفرد . ألا وهو « قيم المبدعين » . لم يتح الفرصة للتعرف على الظاهرة في أعماقها ، وجعل المبدعين يبدو كأنهم أصوات ناشرة عن اضطرابين بهم . ومن ثم استهدفت الدراسة الحالية الوقوف على إحدى القيم الأساسية لدى هذه الفئة من المتفردين

ومما يتعلق بالفئة الثالثة ، التي اقتصت بالحاجب الدافعي ، كشف مارون (١١) عن حاجة البدع إلى نظام يدفع به إلى السعي نحو كل ما هو غير منظم يُعَدُّ إعادة النظام إليه . وكذلك نُورِدُ مَادِي (٢٦ ، ٢٧) دافعين آخرين هما الحاجة إلى المحودة ، والحاجة إلى احدة .. هذا بالإضافة إلى ما نُورِده باحثون آخرون من دوافع أخرى ، مثل اندفاع إلى الإنجاز الذي يكشف عن نفسه في ظل درجة من المخاطرة المحسوبة (٢٥) . والاستقلال (٣٠) وحُب الاستطلاع (٣٧)

وقد أشار باين (٢٩) تعليقاً على طبيعة هذه الدوافع إلى أنها تشكل لدى المبدعين من خلال مواصفاتهم الخاصة لا من خلال مواصفات المجتمع ومعاييره وقيمه .

ولغرضنا فقد اتضح من خلال الفئة الرابعة والأخيرة من الدراسات ما أمكن من تبين هامشية العلاقة بين المبدعين وأعضاء أسرهم (٤) ، وحاجة تعاملهم مع أقرانهم ، وعدم الامتثال لهم ولأهدافهم (٣٦) . فضلاً عن انخراطهم عن توقعات مدرسيهم (١٥)

وإزاء هذا تبدو الصورة العامة التي خرجت بها هذه الدراسات بمثابة الأربع موجهة بعدم تطابق بناء الشخصية لدى المبدعين مع صورة التوقعات التي عليها محددات البيئة الاجتماعية العامة التي يتمون إليها . وعنى آخر نقول : إن الصورة العامة التي توحي بها هذه الدراسات إنما تنطلق بفحص الطليع الاجتماعي لدى المبدعين وابتعادهم عن الشخصية الخيالية للمجتمع الذي يتمون إليه . وقد بدت هذه الصورة من الوضوح بحيث نطق بها منظور المبدعين عن أنفسهم . ومنظور لانشطين الاجتماعيين عنهم ، على اختلاف هؤلاء لانشطين (٣٥ ، ص ٨٧)

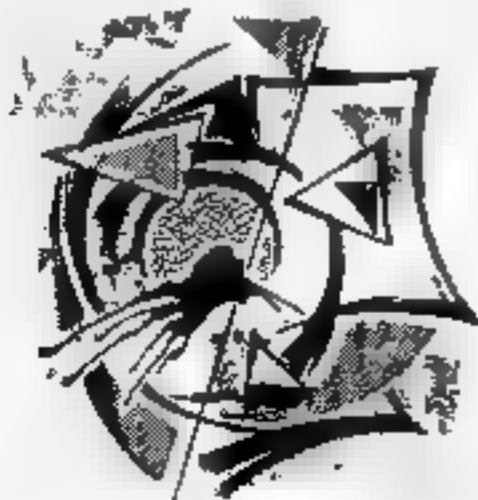
ومن ثم يمكن القول بأنه وإن أحاطت هذه الصورة بحواش عدة من البناء الشخصي لدى المبدعين ، فإنها جسيّت في الوقت ذاته ملامح لهم سقطت بتفردهم وغرابتهم ، ولكن دون تقديم معنى أو دلالة هذه العراية وهذا التفرد ، الأمر الذي يحول دون المهم الواضح للظاهرة الإبداعية بوصفها ظاهرة هادفة نحو نحو التكامل الاجتماعي بالذات الذي أوصحته نظرية سويب في الإبداع .

وحق بنسب الوقوف بوصف على ما أوجزت التلميح إليه ، وفي الوقت ذاته ، الوقوف على المرامي المأمولة لما نحن بصدد تناوله ، فإن الأمر يقتضي منا إلقاء نظرة طوبولوجية على خريطة الدراسات الخاصة بالإبداع وشروطها في هذا يمكننا أن نصنف هذه الدراسات استناداً إلى محور اهتمامها في ثلاث أساسية أربع ، اقتصت أولاً تبين الأبعاد المعرفية للظاهرة الإبداعية ، واقتصت ثانياً بدراسة السمات الشخصية لدى المبدعين ، وتنازلت الثالثة لحجب الدافعي من الظاهرة الإبداعية ، وتعامت لربعة مع مؤشرات هذه الظاهرة ومحدداتها في سياقها الاجتماعي .

ومما يتعلق بالفئة الأولى كشف جيلفورد وزملاؤه . على سبيل المثال ، من خلال عدد كبير من الدراسات (على سبيل المثال ، ١٨ ، ١٩) عن وجود بعض قدرات عقلية بمثابة لدعائم التفكير الإبداعي كان أوضحها : الطلاقة الفكرية ، والأصالة ، والمرونة الثقافية ، والحساسية للمشكلات ، ثم أصبحت إليها قدرة أخرى كشف سويب التناقضات (٣٣) وهي الاحتياط بالانحواء . وقد كشفت هذه الدراسات كذلك ، من خلال استخدام أسلوب التحليل العامل ، عن استقلال منطقة القدرات الإبداعية في بناء العقل عن تلك الخاصة بالقدرات الأخرى

تقريرية Convergent abilities كالدكاء التحصيلي وما شابه

ومما يتعلق بالفئة الثانية فقد تبين وجود عدد من السمات الشخصية المرتبطة ، بشكل أو بآخر ، بالأداء الإبداعي ، كانت أوضحها سمات التوتر (٥٤) ، والاستقلال (٣٥) ، والانفتاح على الخبرة الداخلية والخبرة الخارجية (٣١) ، والليل إلى المخاطرة (٢٢) ، والليل إلى الانحواء . وحُب الاستطلاع (٣٤) ، ونحمل الموص (١) . وعدم التسلط أو المحاربة ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى ، مثل تقبل الذات ، ورادبكتابة . والاعتماد من التقيدية . والافتراق الاجتماعي Social divergence . وميل إلى التفرّد . وتأكيد الذات والمثابرة .



وقد بدت لنا إمكانية الوصف على معنى هذه الظاهرة ومراميها ، ومن ثم تبديد خرافة عقلت بها وجعلت منها ظاهرة مشوهة ، من خلال الاستئصال لما أوصى به الأماشي (٩) من ضرورة دراسة قيم المبدعين وأهدافهم ومرايهم . وقد أُنشئ على هذه الخطوة مريداً من الشرعية ، ما امرصده من ضرورة مواكبة التمدد الذي تكشف عنه الشخصية المبدعة ببناء من القيم الخاصة بتناقض مع بنائها الفريد ، وأيضاً إدراكنا لخفضة أن القيم تقوم بدور موجه للسلوك ، مع إكساب هذا السلوك صفة الاتساق ، وتأثير هذه القيم على اختيار نماذج الوسائل والغايات ، وارتباط أبنية القيم المختلفة ببعض السمات الشخصية الخاصة ، واطعمة القيم وعلاقتها الداخلية في التنبؤ بسلوك الأفراد والجماعات . ومن ثم كان لموضوع الحديث أهمية ، وكان تناوله

المعنى الإجرائي لمفهوم «القيم» و «الإبداع»

ومن وحي هذا بدأنا نبدو ضرورة المعالجة الإجرائية لمفهوم التداول الحالي . القيم الخاصة للمبدعين ، والإبداع ، حتى يتحدد مسارنا إطاره الإمبريقي .

تعريف القيم وبدءاً بالمفهوم الأول «القيم الخاصة» ، وإدراكاً بعموميتها ينفص معنى هذا المفهوم ، لم يكن ثمة بد من كاستعراضها كما قدم من تعريفات إجرائية له بدت من منظورنا المنصوب في فئات أربع

١ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الاتجاهات

٢ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشر الأنشطة السلوكية

٣ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال مؤشري الاتجاهات والأنشطة السلوكية معاً

٤ - تعريفات تتعامل مع القيم من خلال التصريح المباشر بها من قبل مختصيها

ونلاحظ في هذه الفئات الأربع من التعريفات ، واستعراض ما لكل منها من مزايا في مقابل ما يشوب في مواجهتها من اعتراضات (انظر في هذا (٢٠) بين مدى إمكانية التغاير في إطار إحداها إلى مؤشرات موضوعية لهذا المفهوم . بدأ لنا أن منظور معالجة القيم من خلال الاتجاهات مازال مشهوراً بعمق بدائله من حيث التحكيم من دراسة القيم بطريقة مبدئية وإن اقتضى الأمر تفضله في ظل تتيبه الالتزام بعدد من الاعتبارات الإجرائية التي تمكن من التغاير المباشر إلى هذه النقطة

واحتكاماً إلى هذا صبح تعريفنا للقيم على أنها

مفاهيم تختص بغايات يسعى إليها الفرد بوصفها غايات جديرة بالترغيب فيها ، سواء أكانت هذه الغايات تطلب لذاتها أو لغايات أخرى أبعد منها . وتتأني هذه المفاهيم من خلال تفاعل ديناميكي بين الفرد

محدداته الخاصة وبين نوع معين من أنواع الخبرة . وتتكشف دلالات هذه القيم فيما عليه على محتضنها من اختيار لتوجه معين في الحياة ، بكل عناصره المختلفة ، من بين توجهات أخرى متاحة ، هو التوجه الذي يراه المرء جديراً بتوظيف إمكاناته المعرفية والوجدانية والسلوكية

والقيم بحكم هذا التعريف تتحدد لنا إجرائياً على النحو التالي

١ - اختيار أهداف معينة في الحياة ، ووسائل معينة لتحقيق هذه الأهداف

٢ - وجود اتجاهات إيجابية حيال بعض المواقف والأشياء والأشخاص ، وأخرى سلبية حيال بعضها الآخر .

٣ - الحكم سلباً أو إيجاباً على مظاهر معينة من الخبرة وما تستند إليه من مبررات بقدر ما آلت إليه أو تؤول إليه من إمكانية تحقيق القيم المختصة أو عدم تحقيقها .

٤ - التعبير عن المظاهر السابقة في ظل بدائل متعددة متاحة تخصص ، في نطاق ما تتضمن ، ما يسير في اتجاه القيمة موضع الاهتمام ، وما قد يتصارع معها ، حتى يمكن الكشف عن الخاصية الاستثنائية التي يتوصفها مفهوم القيم

٥ - إقران البديل المختار بإحدى صور التعبير الوجداني أو الحسي الواضح حتى تتكشف خاصية الالتزام فيما يختير من بديل معين ، ومن ثم التعبير عن اختيار له هذا المعنى واختيار آخر تحببه موقف عارضة ، أو اهتمامات عابرة . أو محددات سريعة الزوال ، أو ظروف تتعامل مع مقتضيات عامة لا تلقى من الفرد قبولاً إلا من حيث يفتنصه منطق الشرائع والمخاراة

٦ - كشف القيم عن نفسها في شكل درجات مختلفة بين الأفراد بقدر احتكامها إليها في المواقف المختلفة من حيد ، ومعنى آخر من حيث تشككها لأكبر عدد ممكن من الأحداث المعينة في مسار النفس . وكشفها عن تعبيرها بعدد زائد ، يمكنه الاحتكام هذه أو تقتضيها . ومن ثم ردها هذه إمكانية - مع لقيم أخرى أو بعضها

٧ - إنه يحكم هذا المعنى الأخير عتق عدم ذات لأهمية ما يستند للفرد أعلى مواضع سنده القيمي . ومعنى لقيم الأخرى لأقل أهمية مما صبح أدنى في هذا السياق

٨ - إنه يحكم تعريفنا لقيم على أنها نوع من أنواع التفاعل الديناميكي بين الأفراد وبين أنواع معينة من الخبرة . فإنه يمكن أن يتوقع من بعض القيم أن تحتل مواقع مهمة في مس بعض الأسس التي يحكم بها

بين الأشخاص ، وما أوصت به من وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جماهير الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية عن السواء (١٨) .

سير المبدعين كمناقل إلى استكشاف قيمهم

وهذا التحديد للمفهومين للمصين : القيم الخاصة والإبداع ، بوصفها مؤديين إلى الوقوف على ماهية قيم المبدعين الخاصة «مفترضة» وتقدماً إلى استقراء التراث السيكولوجي للظاهرة الإبداعية . بهد الباحث ، مع ذلك ، الانتظار الواضح إلى دراسات تعين بشكل مباشر على الوقوف على هذه القيم الخاصة ، الأمر الذي استوجب أمام هذا الجلب الاعتراف على مصدر آخر يُستوحى من خلاله هويات القيم المعينة وقد ارتأينا في الوثائق الشخصية مصدر حوث أساسي ، كما اتخذنا من التحليل الكيفي لها أسلوباً للتعامل معها .

وجدير بالذكر أن هذه الوثائق إنما تمثل مصادر حوث أساسية لعلماء النفس ، وهم يصعد دراسة ظواهر بخلو اهل بصدها من النتائج الإمبريقية ، وأيضاً فإن اختبار الصيغة الكيفية من تحصيل المصنوع قد يكون في كثير من الأحيان أسلوباً ملائماً إذ ما كان المراد كما هو الحال في هذا المقام :

١ - الكشف بشكل مسحي عما يمثل أبعاداً لظاهرة معينة ، والتعبير عن هذه الأبعاد توطئة للقيام بدراسات متعمقة ، تكشف بطريقة موضوعية عن مدى صديق ما استشف عن المستوى الكيفي .

٢ - التعامل ديبالكيبكياً مع ما ينضوي في هذه الوثائق من معلومات ، أو بمعنى آخر التنقل بين ما يمكن استشفاه من معنى في هذه الوثائق وما يمكن أن يكون مصقاً له من خلال ما يتواهر من إشارات توحى بها بعض البحوث الإمبريقية .

وترسماً لحدود هذا الإطار ، اخترنا تسعة من المبدعين كمجاور للتعامل الاستقرائي مع الوثائق ، وسنشير في هذا السياق إلى ثلاثة منهم فقط بحكم الاعتبارات التي تمل علينا التعامل مع الأدباء في هذا المقام الحالي . والأدباء الثلاثة هم : توماس هاردي (٨) ، وجبران خليل جبران (٧) ، وكامكا (٢١) .

هذا ونجد الإشارة إلى أن اختيارنا لوثائق هؤلاء دون غيرها قد أملاء التعامل مع الوثائق التي تنتج ، إلى حد ما ، إلى جانب مرد الحياة ووضعها ، بعض سبل التحليل والتفسير ، مما يمكن معه الوقوف على ديناميات السلوك والتوجهات ومحدداتها . وهو أمر يبدو ذا أهمية ونحن نصدد الوقوف على دينامية البناء الشخصي للمبدع وعمره

هم من محددات شخصية بوصفهم أفراداً ، وما يحيط بهم من متغيرات في إطار اجتماعي معين . وهذه القيم هي التي يطلق عليها اسم «القيم الخاصة»

تعريف الإبداع : أما بما يختص بتعاملنا الإجرائي مع ظاهرة الإبداع ، فقد تحدثت صيفته لدينا في هذا المقام من خلال استعراض ما طرح من تعريفات مختلفة وأساسية له ، تبين لنا إمكانية انضويتها أيضاً في فئات أربع

١ - تعريفات تركز على العملية الإبداعية : أو الكمية التي يدع بها المبدع عمله .

٢ - تعريفات تركز على السمات الشخصية لدى المبدعين ، على افتراض أن هذه السمات ما هي إلا صيغ نفسية يدع المبدعون أعلمهم في ظلها .

٣ - تعريفات تركز على الإنتاج الإبداعي ، حيث يقف الإنتاج الإبداعي كمحس للابداع

٤ - تعريفات تركز على الإمكانية الإبداعية كما تتكشف من خلال أداء الاختبارات النفسية التي تنهض بقياس القدرات الإبداعية السابقة لإشارة إليها ، والتي أوضحت للبحوث المختلفة تشكيلها لأبعاد هذه الإمكانية

وقد أضى استعراضنا لهذه الأنواع المختلفة من التعريفات إلى أن النوع الأول منها ، الذي يركز على العملية الإبداعية إنما يناط به من قبل مختصيه الفكن من الوقوف على ديناميكية توظيف المبدع لإمكاناته عندما تتعامل هذه الإمكانيات مع مشكلة معينة أو موضوع ما ، وليس الوقوف على هذه الإمكانيات من حيث انتظامها في شكل درجات تقوم بين الأفراد .

وكذلك فإن النوع الثاني منها ، وإن مكن من فهم الصيغة النفسية التي تولد في إطارها إمكانية الفرد الإبداعية ، لا يتسنى معه تعامل مباشر مع الإمكانية الإبداعية وما نجسه من أبعاد خاصة بها .

أما النوع الثالث فقد وجدناه مواجهاً بمصوبات وعقازير تعكسها شعيرات حصارية واجتماعية ومنهجية ، تحصل من تبه أمراً محموقاً بصعاب عدة ، من أهمها صعوبة وضع النواتج الإبداعية على متصل متدرج نظارن من خلاله بين ناتج وآخر من حيث الجودة والأهمية

وإزاء هذا رلى التعامل مع الظاهرة الإبداعية من منظور أداء لاحتبارات السيكولوجية ، نظراً لما يكشف عنه هذا النوع من الأداء من إمكانات لأفراد وما ينشأ بينهم من فروق فردية ، ونظراً لما كشفت عنه البحوث المختلفة - العالية والخلية - من صلاحية لهذا المؤشر ، وما استبان منها من انتظام القدرات التي يجمعها هذا الأداء في شكل توريح اعتدالي

قيمة الإصلاح لدى المبدعين

من وحي استقراء الوثائق الشخصية

«إحدى قيم المبدعين الخاصة»

هذا إما يحتفظ طريقاً متميزاً وهو تغيير المسالك والمخارج بشكل تكتسب من خلاله الأشياء والمواقف دلالات جديدة . كل هذا لكي يتسنى به في النهاية استعادة «الحس» من خلال جذب الآخرين إلى عالمه وبمس الانسجام في عالمهم «أو- بمعنى آخر- أن يطابق في النهاية بين أهدافهم وأهدافه الجديدة . وبهذا المعنى تتحدد مرامي العمل الإبداعي : في منظور سوييف ، بوصفه محاولة هادئة ، يتحقق عن خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد يرتضيه الأول .

وتتطوى هذه النظرية في الحقيقة عن إمكانيات غير محدودة وعن إحداها إمكانية استيعابها لنتائج بارون ، مصيصة إليها ما صعب على بارون نفسه أن يضيحه لكي تكتسب نتيجة دلالة وعمقاً . ذلك أن توجه المبدعين إلى الأشكال المعقدة ، الذي أوصى إلى بارون بما أسماه «الحاجة إلى النظام» ، تلك التي يرمى المبدع من خلالها إلى إعادة النظام ، ما هو إلا تعبير عن صورة التكامل التي يسعى إليها المبدع ، وهي الصورة التي يرمى من خلالها إلى تكوين إطار يرتضيه للتلاقق بينه وبين الآخرين ، ألا وهو إطار النظام .

وبإدراك هذا الانسواء لنتائج بارون في إطار نظرية سوييف في الإبداع ، ويمثل المنظور الأساسي لهذه النظرية في العملية الإبداعية ودينامياتها على أنها عملية تستند إلى أصبق مكونات الشخصية وأشده نزوعاً إلى الاتزان وهي القيم ، وكذلك يتمثل ما يطرحه سوييف في تعريفه من مرامي العملية الإبداعية بوصفها عملية يقصد بها تحقيق التكامل مع «النحن» في صورة يتحقق من خلالها إخفاء معان ودلالات جديدة على إطار التلاقق مع هذه «النحن» . بإدراك ذلك كله يتسنى فترض قيمة أساسية للمبدعين يمكن تسميتها بقيمة الإصلاح .

إن وجود مثل هذه القيمة في بناء المبدعين القيمي يفسر الشعور دوماً بالاختلال بين «الأنا» المبدعة «والنحن» ، مادام عالم «الحس» عالمًا يوصى دائماً بالقابلية للإصلاح لمن بمقدورهم ، بحكم عالمهم من قدرات متميزة ، الإحساس بإمكانيات الإصلاح فيها هو لازم . وكذلك فإن افتراض هذه القيمة يفسر أيضاً رفض المبدع تحقيق التكامل مع الآخرين بالصورة التي تحكم معظم الأشخاص ، والتي يطابقون فيها بين أهدافهم وأهداف الآخرين كما هي ، فهو يرفض هذا مرتضياً ، فحسب ، صحة التكامل التي تتطابق فيها أهداف الآخرين مع أهدافه . والتساؤل الذي يبقى بعد هذا إنما يختص بمدى القدرة على الكشف عن فاعلية هذه القيمة المقترصة في حياة الروائيين ومدى وعيهم بها بوصفها عدداً لسلوكهم وأهدافهم ؛ فرعاً كان في هذه الخطوة ما يمكن من إصغاء مرشد من الشرعية على صحة افتراض هذا البعد بوصفه بعداً قيمياً

وبعداً بتوماس هاردي ، فإننا نجد أن هذه القيمة متمثلة لديه بشكل واضح ، سواء في رحلته مشاعره تجاه ما يعن من أحداث ، ورغبته في

لقد كتب بارون (١٢ ، ١٣ ، ١٤) من خلال دراسته لمجموعة من المبدعين ، اهتموا فيها اهتموا على روائيين ، عن تحصيل هؤلاء للأشكال المعقدة على الأشكال البسيطة . ويثير بارون ، نتيجة لذلك ، افتراض وجود حاجة قوية لدى المبدع إلى إحراز النظام ، مرشداً في هذا بمنصنات ودلالات بعيدة المدى .

هذا وقد أشار بارون (١٤) ، وهو يصدد مناقشته لما حصل عليه من نتائج خاصة بالروائيين ، إلى ما أسماه بانفتاح المبدع على الخبرة غير العقلانية . وقد استندت إشارته هذه إلى ما ذكره هؤلاء الكتاب من استمرارية في أنشطة العمليات التي تتدرج صورتها من الأحلام إلى الرؤى الترسدية

وبمس للمرة ، وهو يصدد مطالته لما يكتشفه بارون من نتائج ، أن يتساءل عن مدى دلالة ما توحى به وعمقه «أو- بمعنى آخر- إلى أي حد يمكن النفاذ من خلال هذه النتائج إلى استنتاجات تتعلق بسيكولوجية المبدع من حيث هو مبدع ، أو إلى استنتاجات أخرى تتعلق بمرامي العمل ودينامياته . ويبدو من خلال ما يطرحه بارون من تفسيرات أن منظوره في النتائج قد تحدد فقط على أساس أن الحاجة إلى لنظام واحدة من دوافع المبدعين للهمة ، دون أن يضيق في منظوره ما يمكن أن يوحى بدلالات هذا الدافع وانعكاساته على العمل الإبداعي ومراميه .

ومع ذلك ، فرعاً بدا بالإمكان استشفاف المعنى الكامن في نتائج بارون إذا ما أمكن التقدم بهذه النتائج إلى الإطار الذي صاغه سوييف لنظريته في العملية الإبداعية (٥) ؛ فقد صيغت هذه النظرية في إطار علاقة المبدع بمجتمعه ، أو- بمعنى آخر- في إطار العلاقة بين «الأنا» و«النحن» ، التي تسمى فيها الأولى دائماً إلى أن يكون بينها وبين الأخيرة نوع ما من التكامل ؛ ذلك التكامل الذي ينفذه الصدع عندما تضر «الأنا» بعجزها عن إشباع بعض حاجاتها داخل «النحن» ، أو عند إحساسها بجوانب في الواقع لا ترتضيا .. وحينئذ تتحول «النحن» إلى حالة تصبح فيها «أنا والآخرين» بعد أن كانت كلاًهما تشكل وحدة واحدة قوامها التكامل .

ويحدد سوييف بداية العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين «أنا» والآخرين ، أو- بمعنى آخر- إحساسه بفقدان التكامل مع «النحن» ، الأمر الذي يدفع به إلى حالة من التوتر العام ويحاول التعلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة «النحن» المفقودة . والمبدع في سعيه

إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صريحة على الورق ، فإن القس في كتابة الشعر والرواية ؟ ... وعدى أن القس إما يكون في اتخاذ هذه العيوب أساساً للحال لم تره الأبصار بعد ... (ص ١٩٦) .

أما فيما يتعلق بقيمة الإصلاح لديه كما تتجسم في الإيمان بإمكانات الفرد وقدرته على تحقيق المعجزات ، فإنه يوضح ذلك بقوله : « إن ما يصنعه الإنسان من أشياء أو يضعه من علامات على مشهد من المشاهد ، لأقوم عشرات المرات بما تصنعه الطبيعة خير الواجبة ... » (ص ١٩٩) .

وبعير في موضع آخر عن هذا المسمى أيضاً في قوله : « إننا (بني الإنسان) قد وصلنا إلى درجة من الذكاء لم تحط بهال الطبيعة حين صاغت قوانينها ، ولذا فإن الطبيعة لم تيسر لهذه القوانين قدراً كافياً من الولاء والطاعة ... » (ص ٢٧٣) .

وكذلك تنطق قيمة الإصلاح عن نفسها لدى جبران خليل جبران فيما يشعر به من وجود شيء ما يداخله مازال يرنو إلى البرزخ ، قد يتسنى له من خلاله أن يقول كلمته التي يريد بها . وهو يعبر عن ذلك في قوله :

« ... نحن في ساعات نرى فيها كل ما كتبته حتى الآن فضولاً و فضولاً ، لكنني أشعر أن في لي كلمة لم أنطق بها بعد . ولن يرتاح لي بال حتى أنطق بها ، فعلى أحاول المستحيل عندما أحاول أن أفرغ زبدتي حيائي في كلمة أو كتاب . لكنني لابد من أن أغمس قلبي في أعماق الساكنة لتتعلق بما فيها ، ولربيعها ما فيها وماذا حساني أن أفضل غير ذلك ؟ ... » (٧ ، ص ٢٠٧) .

وتتطوى المحادثات التي أجراها جوستاف مع كافكا (٢١) عن عنصرين أساسيين يشكلان بعدى قيمة الإصلاح عند الأخير . هذان العنصران هما الإحساس بوطأة المشكلات التي يزرعها العالم ، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسؤوليته في خلق صورة أفضل لهذا العالم

ويجعل هذان العنصران لديه في شعوره الواضح بالمسئولية الشديدة نحو العالم الذي يعيش فيه ، فهو يقول صريحاً عن هذا :

« لا يوجد في العالم ما يسمى بالصدقة . فالصدقة لها (بلمس كافكا الحجاب الأيسر لحيته) . توجد الصدقة في رؤوس فقط . في إدراكاتنا المحدودة . فهي انعكاسات قصور معوماتنا . فالكفاح ضد الصدقة هو كفاح ضد أنفسنا » . (ص ٥٧) .

وبعير من هنا في موضع آخر قائلاً :

« إذا ما ألقيت حجراً في سبر فأنه يتأني من ذلك تناع من اللوجات . ولكن معظم الناس يعيشون بدون شعور بالمسئولية التي تمتد خارج نطاقهم . وهذا هو لب الشقاء » . (ص ٧٦) .

تعبير واضح لم يكن واضحاً عنه ، أو في اتجاهه الإيجابي الذي كانت يترجمه «جانه» الأدبية ، التي كانت ترمي إلى خلق صورة أفضل لواقع كان يعيشه ، أو في إيمانه بالفرد وقدرته على أن يترك بصمات واضحة على عالم يعيش فيه .

من حيث إحساسه بالمشكلات تشير إميل إلى عبارة كتبها هاردي يقول فيها : « كيف يصحك الناس وسط دواعي التعاسة » . وشيئ هذا نصاً قوله

« ما كان المرء ليضحك قط لولا أنه نسي موقفه ، أو لولا أنه لم يعرف موقفه على الإطلاق .. الضحك معناه العمى - إما عن آفة . وإما عن اعتبار ، وإما عن حادث » . (ص ١٩٢) .

وفي رد على سؤال وجه إليه ، يختص بما إذا كان ينبغي للأدب أن ينادي تكريم الدولة أم لا ، قال : « لقد يكون من أدعى الأمور إلى الاعتباط أن تشمل الدولة الأدب برعايتها . لكن لا أدري كيف يمكن تنفيذ ذلك على نحو مرضي ، ذلك لأن الأفلام في تحقيقاتها إنما تكشف عن أرواح ساحطة على الحياة ، في حين تميل النظم بطبيعة الحال إلى تشجيع الرضا بالحياة كما هي ... » (ص ٤٠٥) .

وهذا الإحساس بالمشكلات والانفعال بها يظهر لدى هاردي حتى في طفولته المبكرة ، لما يذكر عنه في طفولته « أنه كان لدى الصبي سيف خشبي صنعه به أبوه ، فغمسه في دم خنزير ذبيح وجعل يلوح به وهو يسير في الخدبة ويصيح : حرية التجارة أو الدم » (ص ٤٦ - ٤٧) . وقد كان يعبر هذا عن مشاركته في ثورة الاحتجاج على قانون الخبث وبظهر توجه هاردي الإصلاحى أيضاً فيما كان يطرحه على نفسه من تساؤل معاده كما تقول إميل : « كيف يحقق غاية ملموسة من جهوده لأدبية ... » (ص ١٥٠) ، ولما كان يعترض به على « إيس » الذي كان يرى أن المسرح لا ينبغي له أن يهدف إلى التعليم ، فكان هاردي يعبر عن ذلك بقوله

« إن الكاتب يخطئ في ذلك ، ينبغي أن يعلم (المسرح) ولكن المتعلم ينبغي ألا يلاحظ أنه يعلم ... » (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

ويظهر قيمة الإصلاح لديه واضحة أيضاً في أول قصة كتبها وكان يسمي شرها (الرجل الفقير والسيدة) . وهذه القصة ، كما يقول عنها ناشر ، عبارة عن « هجاء مسرحي شامل لطبقة السلاء والأعيان وجميع لند وحوشية الطبقة الوسطى والمسيحية الحديثة ، وإصلاح الكنائس . والأخلاق السياسية ودرية عموم » . وواضح تماماً أن أفكار الكتاب إنما هي أفكار شاب متحمس للإصلاح الكون . (ص ١١٣) .

وعن رسالة العمل الأدبي يورد أيضاً ما يمكن من خلاله الكشف عن قيمة الإصلاح لديه كما تتمثل في مواجهة الواقع والتعامل الإيجابي معه بنية تحقيق عالم أفضل .. فهو يقول

وينطق بهذا المعنى أيضاً في قوله :

«إنه يمكنني أن أتذكر كل شيء ورائي إذا ما أمكنني أن أصنع حياة ذات معنى واستقرار وجمال» . (ص ٢٧) .

وأخيراً فربما أشار الشاعر الذي كان يردده - مأخوذاً عن إبراهيم سكوت - إلى ما كان يرى فيه قيمة إصلاحية ، وهو وليس هناك شيء مستقر بشكل نهائي إلا إذا استقر في عدالة . (ص ٧٦)

ويبدو من خلال استقرار حياة من أشرنا إليهم أن قيمة الإصلاح كانت محوراً دارت حوله أحداث حياتهم ، إلى حد يمكن معه أن نعدّها قيمة مهمة بالنسبة إليهم . وقد تجسّست عناصر هذه القيمة لديهم بما يلي :

١ - إحساسهم بوطأة المشكلات التي يزعج بها عالم الإنسان ، ورفضهم الشديدة في التعامل معها كما لو كانت مشوّلة تخليص البشرية منها منوطه بهم وحدهم دون سائر البشر .

٢ - إحساسهم بحاجة العالم إلى النظام والمعنى حتى غلبا يبدو بالآخرين غير معتمد عليهما . ويعيد هذا الإحساس بمثابة الركيزة التي على أساسها تنطلق جهودهم تجاه خلق عالم أفضل .

٣ - إيمانهم بإمكانية الفرد ومسئوليته وقدرته في إضفاء معنى على لعالم ، ومن ثم الثقة في هذا الفرد وفي أفعاله الخاصة والشعور باللعنة الواضحة إذا لم ينهض هذا الفرد بمسئوليته على النحو للأمرول

٤ - تعاملهم الإيجابي مع مشكلات العالم وقضاياها من منظور عالمي شامل ، سواء كان هذا التعامل في صورة أعمال إبداعية يقومون بها أو في تكوين وجهات نظر شخصية في هذه القضايا .

إحساسهم بالالتزام العميق تجاه القضايا التي يبنونها ويدافعون عنها حتى لو كان ذلك على حساب حياتهم من حيث هم بشر .

٦ - توجيههم الدائم حيال الإصلاح وقضاياها مع التضامن الإيجابي من جسيم مع ما بدله من جهود رامية إليه .

التحقيق الإمبريقي من وجود قيمة الإصلاح في بناء المبدعين

(إجراءات الدراسة)

الأدوات المستخدمة :

تصميم مقياس لقيمة الإصلاح : حيث أمكن من خلال استعراض سير بعض المبدعين استشفاف وجود قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين الوجداني ، ونظراً لما أمكن للباحث تبينه

من افتقاد أي مقياس أحجية أو محيية تتعامل مع هذه القيمة ، قام بتصميم مقياس يهتص بقياس هذه القيمة .

وقد حكم الباحث في تعامله مع مضامين بنود المقياس ما أمكن الوقوف عليه من عناصر هذه القيمة من وحي استقرار سير المبدعين أشار إلى بعضهم في هذا السياق ، كما حكمه أيضاً في تحديد شكل صياغة البنود وأسلوبها ما سبق أن خُصّن من تعريف للقيم ، وما اصططلحنا عليه بوصفه دالات إجرائية لها .

وقد احتوى المقياس في صورته النهائية أربعة وخمسين بنداً ، أمكن تبين وفاتها بالشروط السيكمترية الضرورية ، كالثبات (إعادة الاختبار) والصدق (الصدق العملي) . فقد وصل معامس ثبات الاختيار إلى معامل مقداره ٠.٩٢٧ ، كما كشف التحليل العملي الذي أجرى على بنود الاختبار عن عدد من العوامل جسست ما افترض من أبعاد تنظمها قيمة الإصلاح .

ومن أمثلة البنود التي اشتمل عليها المقياس البند التالي :

- نكتسب الحياة معناها من خلال :

- توطيد الفرد لعلاقاته مع الآخرين .

- محاربة بغض الأفكار السائدة غير المنطقية .

- التمتع بما فيها من جوانب سارة

وبحصول المفحوص على درجة على البند ، إذ اختار البديل الذي يسير في اتجاه القيمة ، كالبديل الثاني في المثال الإيضاحي السابق ، ولا يحصل على أية درجة إذا اختار أحد البديلين الآخرين .

مقاييس الإبداع :

تضمنت بطارية للدراسة الحالية إلى جانب مقياس قيمة الإصلاح اثني عشر اختباراً للإبداع يناط بها قياس خمس قدرات إبداعية وهي : الأصالة ، والطلاقة ، والمرونة ، والحساسية للمشكلات ، والاحتفاظ بالإنجاز . وهذه الاختبارات هي : عناوين القصص (أصالة وطلاقة) ، والاستعدادات (طلاقة ومرونة) ، ورؤية المشكلات (حساسية للمشكلات) ، والالتفات (أصالة) ، والاستعدادات غير المعتادة (مرونة) ، والنظم الاجتماعية (حساسية للمشكلات) ، والنتائج البعيدة (أصالة) ، وتسمية الأشياء (طلاقة ومرونة) ، والأدوات (حساسية للمشكلات) ، والاحتفاظ بالإنجاز ١١ «شكل والاحتفاظ بالإنجاز ٢٠» لفظي ، والاحتفاظ بالإنجاز ٣٠» لفظي . وقد استعملت الاختبارات التسعة الأولى ، المناط بها قياس القدرات الأربع الأول من بطارية جيلفورد للإبداع بطرائق كشفت عنه الدراسات التجريبية من صلاحية تطبيق اختبارات هذه البطارية في البيئة المحلية (٦)

نتائج الدراسة

الارتباط البسيط :

لقد أمكن من خلال حساب الخطوة الإحصائية الأولى ، المتمثلة في الوقوف على معامل الارتباط البسيط بين الأداء على اختبارات الإبداع الخمسة عشرة والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، الحصول على الجدول رقم (١) .

ويكشف الجدول (١) عن قيام علاقات دالة إحصائية بين الأداء على اختبارات الإبداع والأداء على مقياس قيمة الإصلاح مما وراء ٠.٠١ ، الأمر الذي يكشف من خلاله انتظام قيمة الإصلاح في بناء المبدعين المنصو بوصفها صيغة وجدانية أساسية .

جدول (١) معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس الإبداع ودرجاتها على مقياس قيمة الإصلاح	
معامل الارتباط	مقياس قيمة الإصلاح / مقياس الإبداع
٠.٤٤	عناوين القصص (طلاقة)
٠.٣٧	عناوين القصص (أصالة)
٠.٣٩	الاسماءات (طلاقة)
٠.٢٩	الاسماءات (مرونة)
	دراسة المشكلات (حساسية)
٠.١٢	للمشكلات
٠.٥٤	الألفاظ (أصالة)
٠.٣٩	الاسماءات غير المعتادة (مرونة)
	النظم الاجتماعية (حساسية)
٠.٥٤	للمشكلات
٠.٥٠	النتائج البهجة (أصالة)
٠.٢٧	نسبة الأشياء (طلاقة)
٠.٢٩	نسبة الأشياء (مرونة)
	الأحرف (حساسية)
٠.٤٩	للمشكلات
٠.١٥	الاحطاط بالانجاء ١٠ شكل
٠.٢٠	الاحطاط بالانجاء ٢٠ لفظي
٠.٢٧	الاحطاط بالانجاء ٣٠ لفظي
٠.١٠٢ دالة عند ٠.٠٥	
٠.١٣٣ دالة عند ٠.٠١	

أما الاختبارات الثلاثة الأخيرة فهي التي قام بتصميمها سويف وصفوت

فرح

عينة الدراسة .

لقد تمثلت عينة الدراسة في مجموعة من ٣٧٢ فرداً من طلبة بعض الكليات لظرفية ، ثلاث سنوات دراسية : الثانية والثالثة والرابعة . وكان متوسط اعمار هؤلاء الطلاب ٢٢.٧١ عاماً بانحراف معياري مقداره ٣.٨٣ عاماً .

وقد تم تطبيق مقياس قيمة الإصلاح مع مقياس الإبداع على هذه العينة المذكورة حتى يتسنى الوقوف على مدى مواكبة درجات الأفراد على مقياس الإبداع لدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح ، ونعني آخر ارتباط درجات الأفراد على مقياس الإبداع بدرجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

وجدير بالذكر أن التعامل مع هذه الفئة قد أملت الحقيقة التي سبق أن ألقينا إليها ، ألا وهي انتظام القدرات الإبداعية في شكل توزيع اعتدالي بين الأشخاص ، وما تنطوي عليه هذه الحقيقة من مسلمة أساسية معادها وجود معنى واحد للأداء الإبداعي لدى كل من جواهر الأفراد العاديين وذوى الإنجازات الإبداعية على السواء .

المعالجة الإحصائية :

تحدد الإجراءات الإحصائية المحققة لأهداف المقام الحالي على النحو التالي .

١ - حساب معاملات الارتباط البسيط بين درجات العينة على مقياس قيمة الإصلاح ودرجاتها ، على كل مقياس من مقياس إبداع

٢ - تحليل التباين ذي الاتجاه الواحد لدرجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع . وقد أخصى الأمر من خلال هذه الخطوة إلى خمس عشرة مصفوفة تحليل تباين

٣ - حساب الفروق بين ثلاثة متوسطات للأداء في كل مصفوفة من مصفوفات تحليل التباين ، حتى يمكن الوقوف على دلالة الفروق بينها وبين بعضها البعض . وجدير بالذكر أن مرادنا من التحطتين لإحصائيتين الثابتة والثالثة هو الكشف عن وجود فروق بين الأفراد الحاصلين على درجات مختلفة على كل مقياس من مقياس الإبداع ، في درجاتهم على مقياس قيمة الإصلاح .

جدول (٢)

متوسط درجات أفراد العينة على مقياس قيمة الإصلاح بعد انضمامها
في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء على كل اختبار من
اختبارات الإبداع ، ولقيم « د » المعطاة لدلالة الفروق في الأداء .

اختبارات الإبداع	قيمة الإصلاح		
	مرتفع	متوسط	منخفض
اختبار عناوين القصص (طلاقة) .	٢٦,٨٤	٢١,٧٦	١٩,٥٥
اختبار عناوين القصص (أصالة) .	٢٥,٤٧	٢٢,٥٦	١٩,٠٦
اختبار الاستعارات (طلاقة) .	٢٤,٧٠	٢٢,٥٢	٢٠,٥٢
اختبار الاستعارات (مرونة) .	٢٤,٢٧	٢٢,٧١	٢٠,٢٤
اختبار رؤية المشكلات (حسابية للمشكلات) .	٢٧,٥٠	٢١,٣٦	١٨,٨١
اختبار الأفكار (أصالة) .	٢٦,٣١	٢١,٩٩	١٨,٤٣
الاستعارات غير المعتادة (مرونة) .	٢٦,٣٣	٢١,٩١	١٩,٩٥
اختبار النظم الاجتماعية احسابة للمشكلات) .	٢٧,٥٩	٢١,٠٦	١٨,٨١
النتائج البعيدة (أصالة) .	٢٧,٥١	٢٢,٢١	١٩,١٦
نسبة الأخطاء (طلاقة) .	٢٦,٠٩	٢١,٥٧	١٩,٩٦
نسبة الأخطاء (مرونة) .	٢٤,٩٠	٢٢,٣٥	٢٠,٠٥
اختبار الأدوات «حسابية للمشكلات) .	٢٦,٦٣	٢١,٩٦	١٩,٣٧
الاحتفاظ بالاتجاه (١) شكل .	٢٢,٩٠	٢٣,٣٧	٢٠,٣٠
الاحتفاظ بالاتجاه (٢) نصفي .	٢٣,٤٥	٢٣,١١	٢٠,٥٣
الاحتفاظ بالاتجاه (٣) نصفي .	٢٤,٣٧	٢٢,٠٤	٢٠,٠٥

$$399,2 = \begin{cases} 399,2 & \text{دالة عند } 0,05 \\ 399,2 & \text{دالة عند } 0,01 \end{cases}$$

تحليل التباين :

ويكشف النظر إلى هذا الجدول عن دلالة كل قيم « F » الخمس عشرة (قيا بعد ٠,٠١) الخاصة بالفروق في درجات العينة على مقياس الإصلاح في ظل انتظام درجات العينة في إطار ثلاثة مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي استناداً إلى كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر .

ومن الواضح أن ما توصحه قيم « F » من مؤشرات لا يتسبب الوقوف على اتجاهاتها إلا من خلال تبين قيم « د » المعطاة لدلالة الفروق بين المتوسطات المختلفة . وعليه فقد تم حساب الفروق بين المتوسطات

وإزاء هذه الإشارات التي تبنت من خلال المعالجة الإحصائية الأولى ، التي كشفت عن علاقة واضحة بين الأداء الإبداعي والأداء على مقياس قيمة الإصلاح ، كان من الضروري أن تبين ملامح صورة الأداء على مقياس القيم في ظل مستويات مختلفة من الأداء الإبداعي . ومن ثم قمنا بإجراء تحليل التباين ، حيث تم تعييف أفراد العينة إلى ثلاثة مستويات من الأداء الإبداعي : مرتفع ومتوسط ومنخفض ، استناداً إلى درجاتهم على كل اختبار من اختبارات الإبداع الخمسة عشر ، ورصد درجاتهم المناظرة على مقياس الإصلاح . وقد تلا ذلك حساب قيم « F » ، التي يتناط بها الكشف عن معالم صورة التباين ، والتي يوضحها جدول (٢) .

جدول (٣)

قيم دات + الممتدة لدلالة الفروق بين متوسطات الأداء على مقياس قيمة الإصلاح
كما تنظم في إطار ثلاثة مستويات مختلفة (مرتفع ومتوسط ومنخفض) من
الأداء على كل اختبار من اختبارات الإبداع

مقياس قيمة الإصلاح			اختبارات الإبداع
٢ - ٢	٢ - ١	٢ - ٠	
٢,٨٩	٠,٠٠٠٨,٣٩	٠,٠٠٠٦,١٠	اختبار عناوين القصص (مخالقة)
٤,٣٧	٠,٠٠٠٧,٠١	٠,٠٠٠٣,٤٩	اختبار عناوين القصص (أصالة)
٢,٤٩	٠,٠٠٠٤,٦٠	٠,٠٠٢,٤٠	اختبار الاستمالات (طلاقة)
٣,٠١	٠,٠٠٠٤,٥٣	١,٧٨	اختبار الاستمالات (مرونة)
٣,٤٠	٠,٠٠١٠,٤٥	٠,٠٠٠٨,٠٢	اختبار رؤية المشكلات (حساسية للمشكلات)
٤,٥٢	٠,٠٠٠٩,٤٠	٠,٠٠٠٥,٦٠	اختبار الأفكار (أصالة)
٢,٥٣	٠,٠٠٠٧,٠٣	٠,٠٠٠٥,١٠	الاستمالات غير المعتادة (مرونة)
٢,٩٨	١,٠٦٦	٠,٠٠٠٨,٧٢	اختبار لتنظيم الإجابات (حساسية للمشكلات)
٤,١٥	١,٠٣٩	٠,٠٠٠٦,٣٧	النائج البعيدة (أصالة)
٢,٠٣	٠,٧٠٣	٠,٠٠٠٥,٣٦	نسبة الأشياء (طلاقة)
٢,٨٢	٠,٥٤٦	٠,٠٠٠٢,٩٨	نسبة الأشياء (مرونة)
٣,٣٧	٠,٨٩٩	٠,٠٠٠٥,٦٢	اختبار الأدوات (حساسية للمشكلات)
٣,٠٩	٠,٣٠٩	٠,٠٥٣	الاحتفاظ بالانجاء (١) شكل
٣,١٣	٠,٣٢٠	٠,٣٢٨	الاحتفاظ بالانجاء (٢) لفظي
٣,٥٩	٠,٥١٥	١,٥٠٠	الاحتفاظ بالانجاء (٣) لفظي

٠٠ دالة عند ٠,٠٢
٠٠٠ دالة عند ٠,٠١

الذي يمثلنا لقيمة الإصلاح ، ألا وهو إحساس المبدع بمرحلة المشكلات
التي يمر بها عالم الإنسان ، وراحته الشديدة إزاءها

مناقشة النتائج وتفسيرها

لقد تمثل الفرض الأساسي الذي استمدناه من استقراء قيمة
بعض المبدعين ، مما أشرنا إلى ثلاثة مبادئ في هذا المقام في مجال
الأدب ، في قيام قيمة الإصلاح بوصفها عنصراً أساسياً في بناء المبدعين
الموجداني . وقد نسق لنا من خلال معالج لإمريئة لتحقيق من هذا
الفرص

ويتبقى لنا بعد هذا أن نتبين

١ - ما تعكسه هذه النتائج من معاد ودلالات فيما يخص
سيكولوجية المبدع . وما أشارت إليه بحوث سابقة من نتائج عممت
دلالتها في حيزها ، ألا وهي عراية المبدع وعراية مبادئ الفهم

وبين جدول (٣) قيم دات + الممتدة لدلالة الفروق بين المتوسطات
مختلفة احتصاصاً بالأداء على مقياس الإصلاح في ظل انتظامها في إطار
لأداء على اختبارات الإبداع المختلفة . ويكشف النظر إلى هذا الجدول
عن وجود فروق ذات دلالة في الأداء على مقياس قيمة الإصلاح بين
المجموعات الثلاث التي انتظمت المينة بعد تصحيحها إلى مستويات للأداء
الإبداعي استناداً إلى درجاتها على الاختبارات الخمسة عشر . وقد كانت
هذه الفروق في الأداء من الكبر بحيث أمانت من دلالاتها في إطار
المقارنة بين المستويات الثلاثة بعضها مع البعض الآخر . المستوى الأول
مقارناً بالمستوى الثاني ، والأول بالثالث ، والثاني بالثالث ، في صالح
لأداء الإبداعي المرتفع

هذا ونجد الإشارة إلى أن الفروق كانت أكبر حجماً في إطار
لأداء على اختبار الحساسية للمشكلات منها في حالة الأداء الإبداعي على
الاختبارات الأخرى . وهذه النتيجة تبرز بشكل واضح البعد الأساسي

٢ - الكيفية التي تتخلق بها قيمة الإصلاح هذه في بناء المبدعين

الوجداني

وبدأ بالنقطة الأولى فإنه في ظل ما اتبنته إليه من وجود هذه القيمة لدى المبدعين بدرجة عالية يوهون بها من هم أقل منهم إبداعاً ، يصبح من اليسر علينا تفسير ما كشفت عنه البحوث المختلفة من قيام رغبة لدى المبدعين في التعايش مع التناقض وعدم التأكد (١٧) ، وفي التغلب على طغيان الجهول عن طريق رؤية اللا وضوح فيما يراه الآخرون واصحاً (٣٤ ، ص ٢٨ - ٢٩) ، وفي مساواة الواقع الراهن وعدم الرضا به (٢٣) . وكذلك تفسر هذه النتائج القلق الذي يكشف عنه المبدعون ، والذي يملكون عجزهم منه من خلال إعادة بناء الواقع وتشكيكه لا الخروب منه (٣٨) ، والإيمان بالأفراد وإمكانياتهم وما يرتبط بهذا من محاربة التعصب ، وتبني المبادئ الديمقراطية ، والاتجاه نحو العالمية Cosmopolitan attitude (٣٢)

ص ٢٩) ، والشجاعة في إدراك البون للشماع بين ما هو كائن حى وما يجب أن يكون (٢٠ ، ص ٣٦) ، والحساسية الواضحة لكل ما يلمس غير عادل في طبيعته ، مع الإيمان بشرعية استحكام الفرد إلى داخله (١٠) ، والثورية ورفض ما هو كائن (٢٨) ، فضلاً عن تسميته حكمه النتائج لما يكشف عنه المبدعون من سمات ، مثل المفارقة وعدم المحاراة ، وما إلى ذلك من سمات تبدو حرة في السياق الاجتماعي الذي يعيش المبدع في كنفه .

وتفسير نتائجنا لدينامية البناء النفسى للمبدع أنها تحمل في طياتها مسلمتين أساسيتين هما :

١ - إن الأداء الإبداعي ، من حيث هو أداء يتسم بالنفاذ والتحدى ، لابد أن تحكمه صيغة تيسره ، خصوصاً وأن طبيعة هذا الأداء تحتم المفارقة والاختلاف عن الآخرين ، ومن ثم الانتقار إلى الدهم الخارجى في أغلب الأحوال .

٢ - مادام محتماً أن يكون الأداء الإبداعي محكوماً بصيغة تيسره ، فلا بد أن يكون لكليها (الأداء والصيغة المبصرة) مسار واحد ، يتطابق فيه بشكل تفاعل ، بحيث يترتب على تفاعلها أن يعنى أحدهما الآخر . ومنهنا هذا المسار هو عطف التشقة الذي يحكم الفرد في نشأته ، من حيث إبرازه لإمكاناته أو عدم إبرازها ، فالتقدرات الإبداعية هي انعكاس جزئى فقط معين من أعماق التشقة ، تنمو في إطاره إمكانية الفرد الإبداعية . وهذا النمط لابد أن تتولد عنه صيغة معينة إذا ما كان هذه إمكانية أن توظف بصورة تنبئ عن مؤشراتنا .

وهذا التصور إنما يضئ صفة الدينامية الواجب افتراضها على شكل التفاعل بين التقدرات والتوجهات القيمة ، فكما تلى هذه التقدرات توجهاتها ، تعود هذه التوجهات لتساعد بلورها على إبراز التقدرات وتدفع بها نحو المزيد من البناء . ومعاد هذا هو أننا لا نستطيع أن

نتعامل مع الفرد بمنظور انشطارى ، بحيث نفترض صيغة لسلوكه المعرف مختلفة عن الصيغة التي تحكم توجهاته القيمة ، كأن نتصور على سبيل المثال أن يكون تفكير الفرد محكوماً بالمفارقة والاستقلال ، على حين يجرى تفاعله مع موضوعات الحياة من منظور الامتثال والادعان ، خصوصاً في ظل انعكاس تأثير أحدهما على الآخر

نحو قيمة الإصلاح :

أما فيما يخص بالنقطة الثانية المتعلقة بكيفية بروز قيمة الإصلاح في بناء المبدعين القيسى ، فإننا نجد مناخاً إلى التعامل معها من خلال ما تتضمنه للمسلمة الثانية التي أشرنا إليها وشبكنا ، وهى أن التقدرات الإبداعية وقيمة الإصلاح لابد أن يبرز كلاهما من خلال تدخل الفرد مع محيطه الاجتماعى ، فقيمة الإصلاح إنما تبرز بصيرة عن سعى الفرد نحو تحقيق الذات . ذلك لأن طابع التشقة الذى يحكم المبدع في مقبل حياته طابع يتسم بالتوجه لا الصعق ، والتشجيع على المفارقة لا التقليد والمحرارة ، والترشيد لا السيطرة .. بصورة يتأتى له من خلالها مناح يساعد على التعبير عن إمكاناته وإبرازها ، مع توافر قدر من الاحتكام الداخلى له إزاء تعامله مع مواقف مختلفة من الخبرة ، ذلك الطابع الذى يساعد على ممارسة صور مختلفة من الاهتمام تدفع إليها محددات الذات .

والاتجاه الغالب على هذا النوع من التشقة هو استخدام أسلوب الدلع الاقتصادي إلى ممارسة الفرد لإمكاناته ، محكومة في هذا بأيدولوجية خاصة ، تلك الأيدولوجية التي تقر شرعية أن يكون للفرد سبيله وأهدافه الخاصة في الحياة من واقع التنصر بإمكاناته ومصادره المختلفة . وهذا هو نوع التشقة الذى يسود في مرحلة مبكرة من حياة المبدع ، وهو الذى يساعده على أن يبرز اهتماماته ، وينطق بإمكاناته ، دون خشية العقاب من جراء مخالفته لتوقعات الآخرين .

ومن الطبيعى أن تصطدم هذه الصيغة من التفاعل بالتزامات ومواصفات اجتماعية ، وذلك في حال مواجهة الأفراد المبدعين بمششين



وما إن يضع الفرد قدمه في هذه المرحلة حتى تترجم نوازع الإصلاح لديه في معان محددة ، بعد أن كانت ذات طابع انسياني عام وهذا هو ما يجعل العمل الإبداعي عملاً هادفاً يسمي - على حد قول سوفت - إلى التكامل مع النحن في صورة يرتصيا للمدع ، ول إطار ترتصيه أثناء .

وعمل القول إذن أن قيمة الإصلاح إنما تتمحور عن واقع قوى لدى المدع لأن يخرج ما بداخله في ظل مواجهة مع واقع يبنى كنف ما بهله الداخل ، وأن هذه القيمة تشكل لديه على مراحل ثلاث ، المرحلة الأولى التي يمتزج فيها الاستقلال بالصدق ، ممكناً إياه من أن ينطق باهتماماته ويتعاطف معها . ثم يتقل بعد هذا إلى مرحلة ثانية يلتقي فيها بمشاكل متعددين وهو يحمل اهتماماته الخاصة فيجد الإطار الاجتماعي معروفاً له وليس ميسراً لإبراز إمكاناته واهتماماته . وإزاء هذا يستخدم الصراع بينه وبين الواقع . ومن ثم ، تبرز لديه في هذه المرحلة الاتجاهات الإصلاح ، التي تجد منافذها في المرحلة الثالثة التي توظف فيها هذه الاتجاهات في موضوعات يعينها يرى المدع في التعامل معها إطلاقاً لإمكانات الفرد من سيطرة القبود المروضة عليه . وهذا هو ما يعنيه رسل (٣) في قوله مأثورة له نختتم بها حديثنا وهي :

«إن الإنسان يصل إلى حركته لا عن طريق إطلاق العنان لتوارعه ، ولا عن طريق الاستسلام للصلفة بدون سيطرة على نفسه ، ولكن عن طريق إسضاع قوة الإصرار في الإنسان لحكمة غرضي عام»

هوامش البحث

- ١ - إبراهيم (عبد السلام) الأصالة وعلاقتها بأسلوب النخبة رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ (غير منشورة)
- ٢ - حبيب (عبد القمن أحمد) ، القيم الخاصة لدى المبدعين ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ (غير منشورة)
- ٣ - رسل ، برتراند ، سيرتي الذاتية ١٨٧٢ - ١٩١٤ ، ترجمة عبد الله حاتم وآخرين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠
- ٤ - رمزي (ناهد) ، عوامل التنشئة الاجتماعية بوصفها محفزات سبكو موسيولوجية في علاقتها بالقدرات الإبداعية لدى الإناث ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ (غير منشورة)

متعددتين ، كالأفكار والمفاهيم ووكلاء التنشئة في المصنع بصفة عامة ، على حد تعبير ديوبين (١٦ ، ص ٨٩٥) . ومن ثم فإنهم يواجهون توقعات عامة من قبل معظم من يتعاملون معهم ، تتضمن أبسط التزاماتها الصاعدة والاحتكام إلى صيغ عامة مقررة اجتماعياً كما أنهم يواجهون نظاماً ثلاثية والعقاب نصيبه المواصفات الاجتماعية بطابعها .

وهنا يواجه الفرد (الذي نشأ على الاستقلال والصدق والتعامل الإيجابي مع كل ما من شأنه أن ينشئ الذات وإمكاناتها) أول حقبة أساسية في طريقه . وإزاء هذا يبدأ الفرد في معاناة الحيرة والقلق . وتبرز هذه الحيرة وهذا القلق من خلال ذلك الصراع الذي تمثل طريقه رغبة الفرد في التعامل مع إمكاناته وإن صي ذلك للمفارقة ، وتنشط الآخرين ومسارهم التقليدية التي تفرض الامتثال . وتحدد قدرة الفرد على تجاوز هذا الصراع دون أن يحصر نفسه فيه من خلال ما يبنيه لنفسه من صلابة تحول بين نغاد الواقع الخارجي بتأثيره على الذات ، والولاء لهذه الذات وإمكاناتها .

وتتأني هذه الصلابة من خلال عدد من الميكانيزمات ، منها البحث عن أفراد لهم نفس الاهتمامات ، وتحكمهم نفس المراتبي ، وتنظمهم نفس التوجهات ، والنأي بالذات عن الآخرين الذين يتباينون عنها لصلفة الجوانب . ومن ثم فإن هذه الميكانيزمات ليست سوى قفزة مركبة من الإحساس بالاهتمامات والتوجهات الخاصة ، والإحساس بالمشكلات في الواقع المعيش .

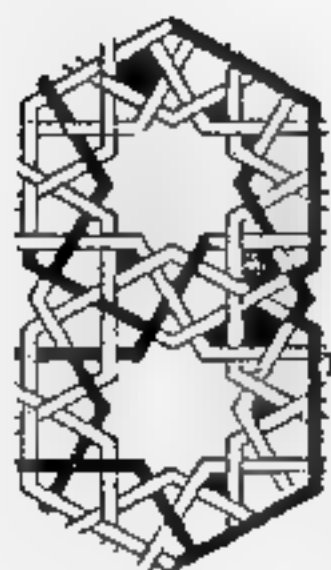
ومن الواضح أنه وإن كانت هذه الميكانيزمات المؤسمة على الذات وتوجهاتها تساعد الفرد المبدع أحياناً على أن يتجاوز الصراع لصالحه ، فإنها لا تلمى إحساسه بالمشكلات ووطنها عليه ، بل إن هذه الميكانيزمات في حقيقتها ما هي إلا مدة هدنة بينه وبين الواقع ، يحاول فيها الفرد المبدع أن يحدد أفضل صيغة للتعامل مع المجهول المترقب بذاته وإمكانية انطلاقها . والصيغة التي يتناها المبدعون في هذا هي مزيد من نسبية ذواتهم وإمكاناتها نغمة العثور على أفضل المسارات لها في حياتهم المقبلة .

وتستمر هذه الحالة لدى المبدعين وتأخذ شكل العثور بالمرلة والاحتراب هي محيط يعيشون فيه ، إلى أن يجدوا قدوات يشثلونها فتدفعهم إلى توظيف إمكاناتهم وإطلاق ما بداخلهم . ويحدث هذا قفزة المرحلة الحاسمة التي يلتقي فيها ، بشكل مرشد ، ما بداخل المبدع مع ما هو خارجه . بمعنى آخر توظف إمكانات هؤلاء الأفراد العلية والوجدانية مع موضوعات تمتعهم الإحساس بأنهم في حركة وفعل ، وأنهم يتحركون نحو الالتقاء الإيجابي بعالم الآخرين . والمقصود بالالتقاء الإيجابي إعادة تفسير الواقع الاجتماعي بصورة راديكالية .

29. Pinc, F. «Thematic Drive Content and Creativity», *Journal of Personality*, 1959, 27, pp. 136-151
30. Roe, A. «A Psychological Study of Eminent Psychologists and Anthropologists and a Comparison with Biological and Physical Scientists», *Psychological Monographs* 1953, Vol. 17, No. 2, pp. 1-5.
31. Rogers, C.R., *Toward a Theory of Creativity*, in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity* Penguin Modern Books, 1970, pp. 137-151
32. Rosenberg, M., *Occupation and Values*, Illinois, The Free Press, 1957
33. Soueif, M. I. *Tests of Creativity, Review Critique and Clinical Implications* Annals of the Faculty of Arts, Ein-Shams University (Cairo), 1959, Vol. 5, 19-43.
34. Stern, M. I. «Creativity», in E.F. Borgatta and W.W. Lambert (Eds.), *Hand-book of Personality Theory and Research*, Chicago, Rand. McNally 1968, pp. 1-96
35. Taylor, C.W.C. (Ed.), *Creativity: Program and Potential*, N.Y. McGraw-Hill Inc., 1964.
36. Torrance, E., *Gidding Creative Talents*, New Delhi: Prontice-Hall of India Private Limited, 1969.
37. Weaver, W. «The Encouragement of Sciences», *Scientific American*, 1958, Vol. 199, No. 3
38. Wersberg, Paul S., «Environmental Factors in Creative Function», *Archives of General Psychiatry* 1961, Vol. 5, pp. 354-364.
39. Yankelevich, D., «The New Naturalism», *Dialogue*, 1973, 4, pp. 27-32.

- ٥ - سوييد (مصطفى أ) - الأمل في الطبيعة للإبداع الفني في الشعر خاصة . القاهرة : دار المعارف : الطبعة الثالثة ، ١٩٧٠
- ٦ - محمود (عبد الحليم) ، الإبداع والشخصية ، دراسة سيكولوجية . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦
- ٧ - نصيبه (ميخائيل) : جبران خليل جبران : بيروت : مكتبة صاوير ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨١
- ٨ - هاردي (فلورنس إميلي) : حياة توماس هاردي . ترجمة عياد حوية ، القاهرة : مطابع سجل المغرب ، ١٩٦٦

9. Allamshah, W.H., «The Conditions for Creativity», *The Journal of Creative Behaviour* 1967, Vol. 1, No. 3, pp. 305-313.
10. Alexander F. (Neurosis and Creativity), *American Journal of Psychoanalysis*, 1964, Vol. 24, pp. 116-130.
11. Barron, F., «Some Personality Correlates of Independence of Judgment», *Journal of Personality*, 1953, Vol. 31 pp. 287-297
12. «The Disposition Toward Originality», *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1955, Vol. 51, pp. 478-485.
13. «The Psychology of Imagination», *Scientific American*, 1958 (Sept), Vol. 199, No. 3, pp. 151-165.
14. «The Creative Personality akin to Madness», *Psychology Today*, 1972 (Jul), pp. 43-44 & 84-85.
15. Burt, C.I. «Critical Notice» in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 203-216
16. Duba, E.R., and Duba, R., «The Authority Incubation Period in Socialization», *Child Development*, 1963, Vol. 34, pp. 885-898.
17. Faberman J.R., «The psychology of the Artist», *Journal of Psychology*, 1945, Vol. 19, pp. 165-189.
18. Guilford, J.P., «Traits of Creativity», in P.E. Vernon (Ed.), *Creativity*, Penguin Modern Books, 1970, pp. 167-188.
19. *The Nature of Human Intelligence*, N.Y. McGraw Hill, 1971
20. Hampden-Turner, Ch., *Radical Man. The process of Psycho-Social Development*, Cambridge: Schocken Publishing Company, 1970.
21. Janouch, G. *Conversation with Kafka*, tr. by Gronoway Rees, London: Derek Verschoyle, 1953.
22. Kogan, N. & Wallach, M.A., *Risk Taking, A Study in Cognition and Personality*, N.Y. Holt, Rinehart and Winston, 1964.
23. Leuba, Clarence J., *A Life Time of Creativity*, Paper Sent by in 1976 (Unpublished).
24. Lyman, R., *An Introduction to the Study of Personality*, London: Macmillan Education Limited, 1971
25. McClelland, D.C. «The Calculated Risk, An Aspect of Scientific Performance», in C.W. Taylor and F. Barron (Eds), *Scientific Creativity, Its Recognition and Development*, N.Y. John Wiley and Sons, Inc. 3rd ed., 1963, pp. 184-192.
26. Maddi, S.R., «Motivational Aspects of Creativity», *Journal of Personality*, 1965, Vol. 33, No. 3, pp. 330-347
27. et. al. «Novelty of Productions and Desire for Novelty as Active and Passive Forms of the Need for Variety», *Journal of Personality*, 1964, Vol. 32, pp. 270-277.
28. Maslow A.H. «Emotional Blocks to Creativity» a Lecture before creative Engineering Seminars, U.S. Army Engineers F.T. Veltour, Va., 4-24 (April 1957).



فصول
فصول

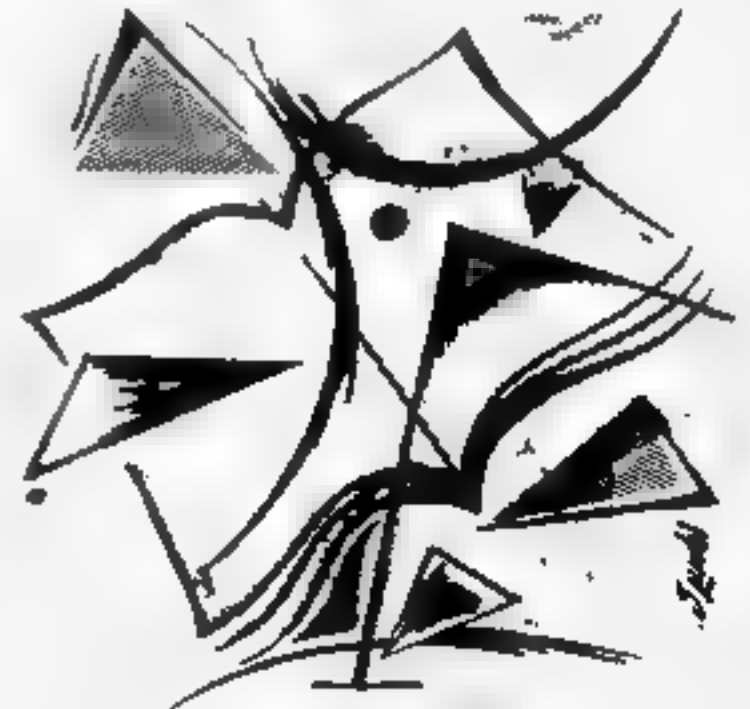
الأدب والمجتمع

مختار من أعمال الأديب عبد الجبار

الدكتور حسني حنا

دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية وفكرة الواقعي والمحتمل
الارسطية ولكنها دخلت في القرن العشرين آفاقاً جديدة جعلتها مدار بحث بين كثير من المهتمين
بالأدب ودارسيه من الذين لم يرضهم ما قيل في هذا المضمار منذ أفلاطون حتى أساطين النقد الاجتماعي
والذين لم تفهم تلك التبعات التي سادت هذا الميدان حتى وقت ليس بعيد . كما جلبت إلى هذا
المجال في نفس الوقت كوكبة من علماء الاجتماع والمتخصصين في مجال الدراسات الاجتماعية النوعية ،
بصورة بدا معها أن هناك نقطة التقاء هامة بين الناقد الخلاق من جهة وبصيرته وحساسيته الأدبية ،
ودارس التاريخ الأدبي بمعرفة الوضعية وأساليبه التصنيفية ، وعالم الاجتماع بعلميته المعيارية ودراساته
المبدئية . وهي نقطة التقاء تتطوى على هائلة جادة للوصول إلى فهم أعمق وأخصب للظاهرة الأدبية
المختلفة بكل أبعادها الدائبة والمتمتعة . ومفاعلهما الخلاق مع المجتمع الذي تنتمي إليه في شتى تجلياته
ومشاكلاته ومؤامساته

وأخذت دراسة شتى مناحي هذه العلاقة الخاصة المتشابكة بين
الأدب والواقع الاجتماعي - الذي يصير عنه ويتوجه إليه ويتفاعل معه
ويعاين دوره فيه - تطرح الكثير من القضايا المعقدة والمجالية
وتفاوتت حول هذا الطرح من المعيارية والوضعية تدوينا كبيراً ، ولكنه
يصح في جميع درجاته اتفاقاً خاصية من الاستقراء ، يستمد من النقد
الأدبي المنهج فائدة حممة ، سواء أوافق على هذا الطرح أم اختلف
معه ، لأن أي تعمق لأنواع هذه العلاقة يطوى على صباه لا شئ فيه
لطبيعة العمل الفني المركبة والعناصر المختلفة المتداخلة في العملية
الابداعية التي تشاطف فيها العوامل الفردية الذاتية مع العناصر الاجتماعية
للموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإيهام . وعن مستويات
متعددة من الوعي واللاشعور العردي والجمعي على السواء . كما أن ،
التحرف على طبيعة العملية الخلاقية الخاصة بين الواقعة الأدبية والواقع
الاجتماعي لا يصيب معرفتنا بكل من التجربة الإبداعية والأنساق



اجتماعيه فحسب وربما يفتح لنا الباب لاستقصاء العلاقة بين الأيديولوجيا والبروتوكول والدراسة العرضية والجوهرية في التجربة الإنسانية ، وللتعرف على العوامل الفاعلة والمؤثرة في تطوير الأدب وتغير مدارس وأجناسه وأشكاله التعبيرية . ناهيك عن إضاءة مستويات المعنى المختلفة في العمل وبيانه وأنساقه الشكلية وعن استقرار الدور الحيوى لدى تلعب استجابات الجمهور والنقاد والناشرين في التأثير على هذا كله .

ومن هنا فإن هذه الدراسة المتنوعة لتبقى مناحى العلاقة للتشابكة بين الأدب والمجتمع وإن استعاد منها عالم الاجتماع في تطوير النظرية الاجتماعية أو في اكتشاف بعض ملامح وخصائص المؤسسة الاجتماعية . فإن فائدته للنقاد ودارس الأجناس الأدبية أهم من ذلك بكثير . ولذلك فقد كان من الطبيعي أن يسهم النقد الأدبي بنصيب موفور في تطوير هذه الدراسة وخاصة جاسيا للتعليق بطبيعة الظاهرة الإبداعية وتحليل مكوناتها المبنية والمضمومة . وقد تصار هذا الأسهام مع مآثر الكثير من الحالات المعرفية الأخرى في بلورة ملامح منهج شامل لدراسة بعاد التجربة الأدبية وقضاياها باعتبارها بؤرة المؤسسة الثقافية ومحورها فيما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب . وقبل أن نتعرف على بعض قضايا هذا العلم الجديد أو نحاول تحديد طبيعته وبحالات البحث فيه . علينا أن نقدم أولاً الخلفية التاريخية أو الأرض التراثية التي انطلق منها هذا المنهج النقدي الجديد .

(١) الخلفية التاريخية : الميراث الاجتماعي

إذا كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم وعى الإنسان بأنه يدع فنا ، وقدم محاولته للتساؤل عن ماهية الفن والابداع ، فإن أقدم تداول مباشر حاول رسم بناء نظري وفلسفي لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإيطالي جيامباتيستا فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه المشهور عيادى العلم الجديد (١٧٢٥) . لدى نفس نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية ، والتي بلور فيها ، فضلاً عن فكرة أن لكل حضارة دورة حياة كاملة ، مفهوم سيرة الانجازات الإنسانية وتطوريتها في مجالات الفن والعلم والفكر ، والذي يسع من فهمه الواضح لدور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وعلاقاته ومؤسسته ومن ثم فنونه الإبداعية ، ومن ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمي مادي وليس بمصطلح لاهوتي أو كسبي . وقام فيكو على هذه الأرضية العلمية أول محاولة منظمة لربط بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي

وهو ربط يتجاوز بكثير كل لأفكار التي سادت القرن السابع عشر عن أثر لينة وامناح على « لشخصية القومية » وعلى « الطبيعة القومية » التي تؤثر كذلك في المؤسسات السياسية والاجتماعية^(١) . فقد ربط فيكو في مجال الأدب بين الملاحم البطوري - كملحمى هو ميروس - واجتماعيات المشاركة التي يقوم فيها المحاربون الأبطال بالأدوار القيادية في حياة مجتمعاتهم وتسود فيها قيم الشرف وديوع الصيت . ويهيم فيها النظام الاقتصادي على الاكتفاء الذاتي في الزراعة والتدقيق المستمر للتجارة الخارجية التي برعها لحملات الحربية والعروب

ومفكرة فيكو هذه على قدر كبير من الانساق والانسك بالسة للأفكار التي سادت في بدايات القرن الثامن عشر إذ تنطق على عدد آخر من المجتمعات حيث تسود لدى مجتمع الملاحى ومجتمعات الصحيرة العدد الحكاية التعليمية التقليدية التي تستقى منها العظات والمعبر ، كما نجد في مثل هذه المجتمعات كميات هائلة من المصانيع العملية الشعبية التي تأخذ شكل الأمثال والحكم ، في حين نجد أن الدراما قد نشأت مع ظهور المدينة - الدولة ، حيث يمكن أن شجع جمهور من المشاهدين . لذلك كان في كل مدن الاعريقية مسارح كما نوات ظهور اليكاريك مع تمتت العلاقات الاجتماعية في نهاية معصور الوسطى ، في حين ولدت الرواية مع ظهور المصعة والورق لرهبان الكنيسة وانتشار التعليم وغير ذلك من الظواهر المشابهة والمصاحبة بنشأة ونشيس الرأسمالية البرجوازية^(٢) ، ومن هـ يمكن القول بأن مفكرة التشاطر بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأبعاد العلاقات الاجتماعية السابقة في مجتمع ما أو في فترة تاريخية ما - وهى إحدى الأفكار الرئيسية التي بلورها علم اجتماع الأدب - تعود إلى هذه المفكرة المهمة التي كتنشها فيكو في الربط بين أجناس التعبير الأدبي والواقع الاجتماعي الذي صدرت عنه .

لكن العرب أن مفهوم فيكو الرائد ذاك - الذى يعد بحق لحين الأول لمفهوم التشاطر بين عالم العمل الأدبي وأنساق الواقع الاجتماعي ، والذي سيجعل فيما بعد بأهتمام متزايد من دراسى علم اجتماع الأدب - لم يجد حظاً من الاهتمام والتطور في عصر فيكو أو في المرحلة التاريخية التالية له . حتى الناقد الأبطال الكبير - وتلميذ فيكو المخلص - فرانسيسكو دي سانكس (١٨١٧ - ١٨٨٣) لم يمتد إلى مفكرة فيكو تلك وهو بطور نظريته النقدية القائمة على الترابط بين أشكال التعبير والمحتوى الفكرى والتي ألهمت الناقد وعالم الحبار الأبطال الشهير بنديكتو كروشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من بعده وأثرت عليه تأثيراً كبيراً . ومن هـ صاغت مفكرة فيكو المهمة تلك أو انطمرت تحت ركام من الأفكار الثانوية الأقل أهمية ولعانا في هذا المجال . صاغت كما صاغت من قبلها مفكرة مهمة أخرى و هـ ، انحال في تراثنا النقدي والاجتماعى العربى تمدد الأصل أو الجنب الخفيف لفكرة فيكو تلك لو أمكن البرهنة على أن فيكو قد أطلع على كتب ابن خلدون العظيم (١٣٣٢ - ١٤٠٦) وعلى أصداء له وتأثرات به

ومع أن مفكرة ابن خلدون أقل طموحاً واكتيلا في هذا المجال من مفكرة فيكو إلا أنها انسق منها بأكثر من ثلاثة قرون . صحيح أن ابن خلدون العظيم لم يربط في مفكرته تلك بين أشكال الكتابة وأشكال الواقع الاجتماعي . ولكنه اكتشف نظرية التطور الحضارى الذى قامت عنه مفكرة فيكو كما ربط بين دور الأدب ومكانته ومراحل تطور الدولة إذ يقول في الفصل للمعون « في التصورات بين مراتب السيف والقلم في الدول » بكل دلالات ومعاني مثل هذا العنوان في اللغة العربية

اعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف - مادام أهلها

هيردوت (١٧٤٤ - ١٨٠٣) التي تقول بأن كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محددة بها، ومن ثمة الحاجة إلى أي حكم قيمي، فكل شيء وجد لأنه يجب أن يوجد (٥). لتظهر الخصائص والملامح المتميزة للأدبين القديم والحديث في الشمال والجنوب، أو بالأحرى لتبرز التباين الشاسع بين هذين العالَمين. ومن هنا فقد حورت مدام دي شتال كثيراً في فكرتي ابن خلدون وفكرتي من بعده عن المرحلة أو العصر لتصبح المسألة هنا هي التباين في الذوق الأدبي وفي الصياغة التعبيرية بين مجتمعين مختلفين داخل العصر الواحد. فعند أن كان عصر الزمن أو المرحلة الحضارية العنصر المتغير لدى سلفها، ثبت هي عامل الزمن وغيرت العامل الاجتماعي ومن هنا تناولت متغيراً واحداً بدلاً من متغيرين: الزمن والواقع الاجتماعي لدى سلفها، وأبرزت تأثير هذا التغير على الأدب بما جعل لعملها أهمية كبيرة في مجال استقصاء العلاقة بين الأدب والمجتمع.

وقد كان حظ فكرة مدام دي شتال في فرنسا أفضل بكثير من حصه فيكون في إيطاليا، إذ جاء هيوليت بين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ليطور هذه الفكرة من بعدها ويستفيد في تطويره من التقدم الذي أحرزته انصبة الاجتماعية منذ هونتسكيو حتى أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧). هذا وحده بين ليطور نظرة علمية كاملة للأدب. وليخفض لأدب والنس لطرائق البحث التي وظفت في العلوم الطبيعية (٦) بصورة بنى دعمت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب. ودفع في آفاق الأفكار التي طرحت قبله في هذا الميدان مصيلاً إلى بعدى العصر والواقع الاجتماعي بعداً جديداً هو الجنس أو العرق، مكرراً بذلك ثالوثه المعروف بالبيئة والحس والنحظة التاريخية (٧) بدور هذه العناصر الثلاثة يستحيل فهم العمل الأدبي فيها كاملاً في رأي بين فالعمل الأدبي في رأيها ليس مجرد نوع من عيش الحيات الفردية ولا هو بالتروة المعرولة لدن مستار، ولكنه نقل لتضاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما. فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والمقابلة للتمجيس (٨) ومن هنا لابد من دراسة هذه العصر الثلاثة بالنسبة لأي عمل أدبي حتى تتمكن من الكشف عن حقيقة هذا العمل وعهده فيها جيداً.

فإذا بدأنا بالحس أو العرق سجد أن بين قد أدرج تحتها أكثر بكثير مما عناه معاصره رولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بالعصر البربرية. لأنه ينطوي (إلى جانب هذه العناصر التراثية التي أولاهها بين أهمية لا عماراً فيها) على التزاوج الاجتماعي والتفاعل المتبادل بين القسما الجسميه والسمات النفسية. فضلاً عن الدوافع العنصرية والبرعات الدينية التي تلعب دوراً مهماً في صياغة العمل الإنساني وتصويره. وكل هذه الأمعاد التي أوجرها في مفهومه عن العرق نعت دور حيوي في مساله التعبير الأدبي التي لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية ولا عن العناصر الموضوعية (البيئية) من ناحية أخرى. فبيئة هي موئل الإنسان وعالمه الذي يتشكل منه وهو ومن هنا فبب قدرة على أن تروده بتفسير سببي متكامل للأدب. وتعني البيئة لدى بين كلاً من المساح الجغرافي والاجتماعي على السواء. ومن هنا لا تسهم في تشكيل

في تمهيد أمرهم - أشد من الحاجة إلى القلم، لأن القلم في هذه الحالة خادم فقط، منقذ للحكم السلطاني، والسيف شريك في المعونة. وكذلك في آخر الدولة، حيث تضعف عصيتها كما ذكرناه، ويقل أهلها عما بناهم من الهرم الذي قدمناه. ويكون أرباب السيف حيث أوسع جاهاً، وأكثر لمة، وأسى إقطاعاً. وأما في وسط الدولة، فيستلحق صاحبها بعض الشيء من السيف، لأنه قد تمهد أمره، ولم يبق منه إلا في تحصيل ثمرات الملك من الحياة والصبغ، ومباهاة الدول، وتنفيذ الأحكام. والقلم هو المعين له في ذلك، فتعظم الحاجة إلى نصريه. فيكون أرباب القلم في هذه الحاجة أوسع جاهاً. وأعلى رتبة. وأعظم لمة وثروة، وأقرب من السلطان مجلساً وأكثر إليه تردداً، وفي خلواته نجياً. لأنه حيث آله التي بها يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر إلى أعطائه، وتلقيب أطرافه. والمباهاة بأحواله (٩).

في هذا المنطلق يربط ابن خلدون بوضوح بين مكانه الأدب والكتابة ودورها وبين مراحل تطور المجتمع بصورة تبدو فيها العلاقة لديه وكأنها علاقة وطبية أكثر من كونها علاقة تناظر أو انعكاس. إذ يرى ابن خلدون - وهو هام الاجتماع ذو البصيرة المرحمة والعقالية العلمية المتطلعة - الأدب والكتابة - عموماً باعتبارهما جزءاً من المؤسسة الاجتماعية وسياسية الشاملة، يرددها بمرادها وبمحطات إلى مرتبة ثانوية عندما يتناها الهرم أو لا تتكامل لها مقومات التبلور والرسوخ. ويحسب أن ويرغم أهمية هذه الفكرة في توسيع أفق فكرة فيكون من علاقة الأدب بالمجتمع هذه من المسير التكهني بأن لفكرة ابن خلدون تلك دوراً في تطوير التفكير الأوروبي في هذا الصدد، وهو التفكير الذي أدى بعد محاص طويل إلى ميلاد هذا المنهج النقدي الحثيث للمعروف بعلم اجتماع الأدب... وإذا كانت فكرة فيكون قد صاغت في طوايا الزمن لما يقرب من قرن من الزمان فإن فكرة ابن خلدون كذلك طواها النسيان لما يقرب من أربعة قرون قبل أن تظهر مرة أخرى في ثياب جديدة على السطح. وآخر من البحر المتوسط. وكما ظهرت فكرة ابن خلدون دون علاقة سببية واضحة في إيطاليا بعد أن أخذت صورة جديدة، ظهرت فكرة فيكون مرة أخرى على الجانب الآخر من جبال الألب. وفي فرنسا هذه مرة - دون علاقة سببية واضحة أيضاً.

قد قدمت مدام دي شتال (١٧٦٦ - ١٨١٧) في كتابها المشهور عن ألمانيا (١٨١٠) صورة جديدة لفكرتي ابن خلدون وفيكون عندما تناولت الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشموقة بالحوار الولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة والشخصية الألمانية الممعة في التردد، خفصة للعقلانية المهتمة بالموضوع ولو على حساب الشكل أو الصياغة واهشت لدى انعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمدخ الحضري والاجتماعي. (٤) وهي صورة تطورت عن نسخة سابقة لنفس الفكرة ظهرت في كتاب سابق لدى شتال بعنوان فتاخم الأدب مع المؤسسات الاجتماعية (١٨٠٠) استعانت فيه بمفاهيم عصر هونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الاجتماعية وبعض آراء معاصريه الألمان

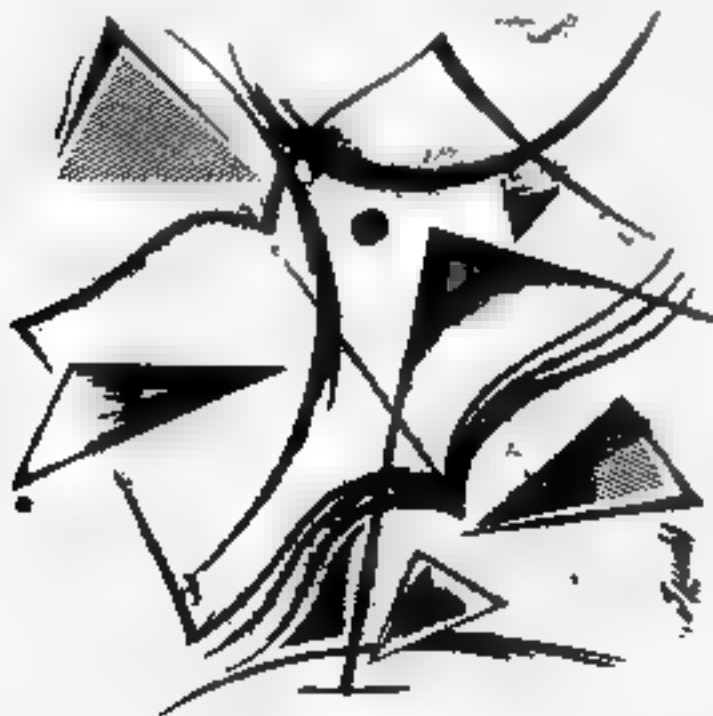
اندثت المدعة في تطورها وعموماً فحسب وإيما تشارك أبصاً في صياغة المادة أو العلم لدى يخلق في العمل الأدبي ومن خلاله . وهنا يحل أهمية العصر الذي يعيش فيه الكاتب (اللحظة التاريخية) لأنه يعمل مفهوم البيئة هذا مفهوماً دينامياً متحركاً وليس مفهوماً ساكناً أو جامداً . فالعصر أوسع بكثير من مفهوم المرحلة أو الفترة لأنه يشمل كل مآثره بروح العصر التي يصوغها الفعل الإنساني والذات الإنسانية كما نعيشها وتمازجها هذه اللحظة التاريخية

والواقع أن عناصر بين الثلاثة يمكن تلخيصها في عنصر جوهري واحد هو البيئة الفاعلة المتحركة المشروطة بالزمن من ناحية وبالطبيعة الذاتية للمبدع من ناحية أخرى . وتوسيع مفهوم البيئة بهذه الصورة يمكن من إثراء فهمنا لتلك العلاقة الشائكة المعقدة بين الأدب والمجتمع ، ومن جلب الكثير من العناصر العلمية والمنهجية إلى مجال الدراسات النقدية .. غير أن أسهام بين لم يكن هو الإسهام الوحيد في عصره بالنسبة لعلاقة الأدب بالمجتمع . ففي الوقت الذي حدد فيه بين مفهوم البيئة من خلال منطلق ونحى هيجل . كان معاصره كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) يقوم على الجانب الآخر من بحر المناش بصياغة فلسفية كاملة لمفهوم البيئة ذلك ، ولعلاقة الإنسان بالبيئة وموقعه فيها ، من منطلق مادي جدلي . وكان من الطبيعي أن تؤدي هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي من خلال منهجها الجديد في الدرس والتحليل . وكان لإعادة النظر هذه فصل كبير في صيغة الكثير من التساؤلات الجوهرية الهامة التي لا تزال حتى اليوم مدار بحث بين كثير من كتاب هذه الثورة الفلسفية الجديدة ومن المبدعين لها على السواء ، والتي فتحت آفاقاً ثرية من البحث والاستقصاء .

ومن أهم هذه التساؤلات ، التساؤل عن طبيعة العلاقة بين البيئة الاجتماعية والاقتصادية التحتية والبنية الفكرية والابداعية الفوقية ، لأن هذه العلاقة تفسر الكثير من غوامض العمل الفني وقضاياها باعتبارها أحد التجليات الفوقية للواقع الاجتماعي . وقد تحولت صورة هذا التساؤل فيما بعد لتبحث عن دور الوجود الاجتماعي في تحديد الوعي ، وعن فاعلية الوعي في عملية التغير الاجتماعي . وقد أدى هذا التحول إلى الإحهار عن المفهوم التبسيطى الخاطي الذي اعتبر القاعدة الاقتصادية العنصر الوحيد والحاسم في تحديد طبيعة البناء الفوقي ودوره بمختلف مؤسساته ونخباته ، كما فتح الباب على مصراعيه لمناقشة قضية الختمية ، كمفهوم علمي وفلسفي ، فيما يتعلق بالأدب ، أو بالأحرى لتوسيع أفق هذه الختمية ، وتخصيصها من أية شوائب ميكانيكية ، وإعطائها صفة جدلية تتعاضد فيها مجموعة من العوامل للشاركة في تحديد صورة العمل الإبداعي أو مصمونه وهي فكرة أثارت الكثير من الجدل والمخاض حول استقلالية العمل الفني ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تعامله معها ، وبخاصة أن الختمية كمفهوم تطورت على أن عملية التحديد القطعية التي توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يصرص أنها صائفة ختمته . لكن هذا الاتجاه يتوقف على طبيعة رؤيتنا لهذه العناصر الخارجية ، وللدور الذات المدعة أو العمل الإبداعي في التفاعل معها ،

كما نتوقف على مدى تصورنا لدور العناصر الخارجية باعتبارها ظروفًا موضوعية في تعديل بعض رؤى الفنان أو التأثير على بعض ملامح عمله . وقد أدى النقاش الموسع لموضوع الختمية في علاقة أدب ماورع الاجتماعي الذي يصدر عنه إلى ظهور فكرة الختمية المتعددة المحاور . وهي تقول بوجود سق أو بناء تشابك فيه مجموعة متعددة من علاقات السببية الصائفة لهذه الختمية . وبذلك لا تغطي العلاقة الميكانيكية واحدة الاتجاه - التي اتسمت بها الصيغة التبسيطية للختمية - على العلاقات الداخلية المعقدة ذات الطبيعة الثنائية في العمل الإبداعي : فالختمية المتعددة المحاور لا تعطل الأساق الثنائية للعلاقات بينها . وهي من ثم تصلح لتفسير أي تطور أو تغير داخلي لا تمنع لصيغة النسبية لفكرة الختمية في إصاها . غير أن هذه الختمية المتعددة محاور تثير مشكلة جديدة في الوقت الذي تحل فيه إشكالات الصيغة الواحدة أو التبسيطية ، إذ تفتح الباب الذي تدخل منه كل مشكلات لسانية وقضايا عراقية في الاهتمام بالعلاقات التجريدية بالصورة التي تنمو أو تظلم الجانب الحسي والموضوعي في مسألة الختمية ، أو بالأحرى توهي أساس العلاقة الختمية بين العمل الإبداعي والقاعدة الاجتماعية الشاملة التي يثق عنها

وقد حاول المنهج الاجتماعي في النقد أن يحل هذه المشكلة من خلال المزاولة بين العناصر المباشرة في تلك العلاقة الختمية وبين العناصر العميقة والمنطوية على اتجاهات الحركة أو التطور وقوانينها . ففي جانب العناصر المباشرة التي تتبدى في بعض جوانب هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأدب والواقع الاجتماعي نلمح فكرة اعتبار الأدب والفكر انعكاساً للواقع أو مرآة تعكس صورة هذا الواقع وطبيعته . وهو مفهوم يثير من المناهضات والخلافات قدر ما أثارت فكرته الختمية والبناء الفوقي ، ويرجع في كثير من ملامحه إلى أفكار بين الوصية . وإلى بعض مقولات تبسيطية أخرى . أما في جانب العناصر الأعصق فبعد فكرة لوكالشي (١٨٨٥ - ١٩٧١) المعروفة عن الخط الإنساني الذي يتجسد فيه كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية ما بما في ذلك احتمالات التعبير الذي تطوى عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع . وقد استطاعت هذه الفكرة اللوكالشية أن تغلب على ما يوحى به مفهوم الانعكاس للوهلة الأولى من أن الأدب مجرد مرآة تعكس تجليات الواقع أو مظهره ابداعية فحسب . لكنه و



لصياغة المفاهيم والقيم ضمن نطاق العام للعملية الاجتماعية الشاملة للتميز ولخلق إشارات ذات دلالات ، أو بالأحرى لعملية التواصل (٩) ومن هنا تكون العلاقة بين الأدب والمجتمع كاملة داخل هذا النظام الإشاري المعقد وجزءاً ضرورياً منه ؛ وهذا ما يتطلب من التعرف على جانب آخر من جوانب التراث النظري الذي انطلقت من أوصيته مفاهيم علم اجتماع الأدب :

(٢) الخلفية التاريخية . الإسهام الشكلي والنثوي

إذا كانت معظم المحاولات المبكرة لاستكناه أبعاد العلاقة بين الأدب والمجتمع تنطلق من افتراضين أساسيين

أن هناك علاقة حقا وأن المطلوب هو تحديد طبيعتها ، وأن الأدب يرودنا بنوع معين من المعرفة أو البصيرة بالواقع الذي صدر عنه ، ويركز اهتمامه على علاقة هذه المعرفة بالصور الأخرى التي تقدمها مختلف المعارف الإنسانية من المجتمع ، فإن الشكليات في جوهرها نقض هذا المنطلق ، ورفض لأن تحكم الفرضيات المسبقة عملية الاستقراء النقدية المهمة تلك . فقد بدأت المدرسة الشكلية الروسية في أوائل هذا القرن بتركيز عيني على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي ، ورفض صارم لأن تنشأ أية افتراضات مسبقة أو أية محاولات للتأويل أو التطوير اهتمامهم الأصلي بالحقيقة الأدبية . وهذا مدخل لا يسع أي عملية علمية أن ترفضه أو حتى أن تقلل من شأنه ، مهما كان منطلقها المكري . ومهما كان حرصها على توطيد الأواصر بين الأدب والمجتمع .

وقد سبقت الشكليون ، كما فعل سوسور في دراسته للغة ، بعزل الجوهر نفسه وتخليص موضوع دراستهم الخاص من مختلف الموصوعات والمناهج الأخرى ، وذلك من خلال دراسة منظمة لما يدعيه جاكوبسون بـ « الأدبية » Literariness أي العناصر المميزة للأدب نفسه . وهذه حقا عملية جدلية لأنها لا تفترض وجود نوع معين من المضمون لنملي سلفا ، بل تستهدف التعرف من خلال التجريب والبحث على المبدأ التي عملية تعرف وتحديد لا تكتمل بنجاح إلا بارتباطها بغيرها من عناصر العمل وعناصر المرحلة نفسها (١٠) ولا تفترض الشكلية بهذا غياب الرابطة بين الأدب والمجتمع ، أو بيه والمرحلة التاريخية التي صدر عنها ، ولكنها ترفض أن تشوب أية افتراضات مسبقة محاولة استقصاء ملامح هذه الرابطة التي ترى أنها رابطة وظيفية علائقية أكثر من كونها رابطة مضمونية . ويعتمد تعريف هذه العلاقات الوظيفية - كما يقول جيمس - على الوعي الواسع بما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات ، بقدر اعتماده على ماهيتها أو ما يدخل في عالمها .

ولذلك حاول الشكليون بداية تحديد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات وتخليص نسق العلاقات والخصائص « الأدبية » من غيره من الأنساق الخارجية العرية عليه ، وصنعوا ذلك في ثلاثة مجالات رئيسية . أولا كل الأفكار المتعلقة بأن الأدب يحمل رسالة فلسفية أو مضمونا فلسفيا . وثانيا تلك المحاولات التي تستهدف تحليل الأدب تكويها من خلال دراسة مصادره البيوجرافية وغيرها ، وتمكيبه إلى

الحقيقة بدعو إلى أن ما يعكسه الأدب هو الطبيعة السطحية أو الجوهر لأصلي للواقع بأشكاله وصيغاته المكونة لهذا الجوهر . ومن هنا فإن هناك انعكاسات رافضة أو شائبة وأخرى حقيقية أو أصيلة ، أو بتعبير آخر هناك انعكاسات طليعة وأخرى واقعية . وهذا يفتح الباب لمناقشة طبيعة الوعي بالواقع ودور العقل - كواقع مادي مشروط بوظيفته - في هذا الحال ، فهو المرآة التي تنقل الصورة قبل أن تعكسها ، والتي تتعامل بانقطع مع هذه الصورة بعالية يترتب عليها تغير الكثير من ملامح الصورة وتعديلها في عملية أقرب إلى إعادة الصياغة منها إلى الانعكاس ؛ إذ يتم في هذه العملية التراجع بين الكثير من العناصر المتضادة والمتصادمة التي يصحب التأنيب بينها في الواقع الذي تتعامل معه بدات المبدعة أو المرآة الحية العاكسة

هنا يصبح مفهوم الانعكاس - حتى في صورته التراكيبية الأرق - المكان لمفهوم آخر معدل هو « التوفيق » أو « التوفيق » Mediation ندى يدل اسمه على عملية فعالة وليس على تلك الآلية السكونية التي توصي بها كلمة انعكاس . فقد صكت كلمة التوفيق هذه وفي وعيها - كما يقول رابنولد وليامز (١٩٢١) - معنى منها من معاني الكلمة Mediate وهي اللامباشرة غير المباشرة والمتألفة للفورية المباشرة التي تبرزها كلمة Immediate وهو الدان المميان - الفعالية واللامباشرة - أساسيان في أي محاولة لسر هذا المفهوم الجديد القائم على الوساطة والتوفيق بين العناصر المتضادة . ومن هنا قدم هذا المفهوم الجديد تصورا متميزا لموضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تجاوز مسألة الانعكاس الواقع مباشرة في الأدب ، وأكد أن الواقع يمر بعملية « توفيق » تغير محتواه الأصلي ، أو على الأقل تحول صورته من خلال إسباغها لنسق خاص أو شكل خاص ، على هذا المحتوى الواقعي الخارجي .

ويمكن فهم عملية التغير هذه بعدة طرق مختلفة ؛ إذ يتطوى « التوفيق » في بعضها على نوع من التعبير غير المباشر الذي يتحول فيه الواقع الاجتماعي من خلال أشكال متعددة من الإسقاط أو التضييق . وبذلك يمكن بعملية تحليل متأنفة استعادة صورة الواقع الاجتماعي الأصيلة بعد نزع الأقنعة أو تعرية الإسقاطات ، في حين يتطوى في البعض الآخر - وخاصة لدى مدرسة فرانكفورت عند والتر بنياامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) و ت . ف . أدورنو - على شبكة من العلاقات الفعالة يتم فيها « التوفيق » أو « التوفيق » بين أنواع مختلفة من الوجود والوعي وليس بين جريئات ووقائع متباينة . و « التوفيق » في هذه الحالة ليس عملية منفصلة عن شبكة العلاقات أو عن مكونات الوجود والوعي الصانعة له ، أي ليس « وسيطا » تم عبره عملية التعبير ، ولكنه أحد المكونات الجوهرية والمعصية لهذه الأنواع المخططة الداخلة في تلك العلاقة المعقدة . « التوفيق » كما يقول أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) « موجود في الشيء المترك (بفتح الراء) ذاته وليس شيئا كائنا بين المترك والشيء الذي يجلب إليه » .

ومن هنا فهو عملية إيجابية في الواقع الاجتماعي وليست مضافة إليه من خلال الإسقاط أو التضييق أو التعبير . وهو بذلك عملية ضرورية

عناصر متغيرة الخواص ، تشرح بعد ذلك في رؤيتها وتخللها من خلال منظور غير أدبي . وثالثها تتمثل في المنطلقات الواحدة المهور التي تبحث في العمل الأدبي عن بناء هي واحد ، أو ترجعه إلى دافع نفسي مسيطر ، أو تدرسه بالاعتقاد على مقولة واحدة مثل مقولة يليبسكى (١٨١١ - ١٨٤٨) الشهيرة التي ترى أن الشعر تمكيد بالصورة ، أو مقولة أندريه بيل (١٨٨٠ - ١٩٣٤) بأن الشعر تعبير بالرموز ، أو غيرها من المقولات الماثلة . فكل هذه المنطلقات تنطوي على نقى واضح لجذلية البحث الأدبي ، ونحاول في سداجة تقرب إلى سداجة المرحلة السابقة على سقراط في الفلسفة ، أن نعمل لسد العناصر المطلقة أو غير المتغيرة خلف تعدد العمل الأدبي وثنائه ، وتعتبره جوهر الأدب ، مثل الاستعارة أو المعارقة أو التوتر أو التناقض ... الخ .

غير أن مجرد استبعاد ما لا يدخل في نطاق هذه العلاقات لا يكفي وحده ، فلا بد من التعرف بعد ذلك الإقصاء على ما يدخل في نطاقها ، أو على المدخل الفلسفية لذلك . ومن المعروف بداءة أن اهتمام الشكليات الأساسية والنسبى يتجه إلى مفهوم « الأدبية » هذا ، ومن هنا فقد تناولوا النصوص الأدبية ، ليس باعتبارها خبايا في حد ذاتها ، تفهم وفق شروطها الخاصة ومن أجل ذاتها حسب ، بل باعتبارها وسيلة لتصوير وتطوير هذا المفهوم (١١) مفهوم « الأدبية » هو موضوع الدراسة نفسها عند الشكليات لأنه يكشف لنا عن الخصائص والقيم التي تجعل أى عمل أدبي « أدبيا » ومن ثم تميزه عن غيره من الأعمال التي تستعمل مثل هذه الكتابات . ولا يتم هذا الكشف بغير وعى بأنه هذه « الأدبية » التي تميز الأدب عن غيره من أشكال التعبير الأخرى هي التي تمكن الأدب من الإيجاز على ألسنتنا بالخبرات الإنسانية من خلال تغيير الأشكال الثقافية والأيدولوجية التي ينطوي عليها الواقع ويقع تحت سيطرتها في نفس الوقت . ولا يتحقق هذا الكشف أيضا بدون للهمة النقدية التي تحلل الأدوات والأساليب المكونة لهذه القدرة « الأدبية » الخاصة على تحقيق نوع من الغربة أو المسافة - الدهشة بيننا وبين اليومي والعادي والمبتدل .

وينطوي هذه الخاصية المميزة « الأدبية » أو بالأحرى تنهم على مفهوم نفسي يعترض خط الفصل بين العقل واللاعقل ، بين الإدراكي والشعوري ، وهذا ما يمكن فهمه بوضوح أكثر إذا ما درسناه في إطار نظرية المعرفة ، طاهرانية وإن لم تنهل الشكليات من هذا التيار الفلسفي مباشرة . فسيما نسحر لفلسفة المعرفة القديمة إلى القول بأولية المعرفة ، وإلى الانحطاط بانحطاط الوعي لأخرى إلى مستوى الاتصال أو السحر أو اللاعقلانية ، نجد أن هناك انجها دفينا في الفكر المظاهراني لتوحيدها في وحدة أكبر هي وحدة الوجود في العالم عند ما يفسر أو وحدة الإدراك الحسي عند ميرلو بونتي (١٢) وفي هذا المناخ الفلسفي يمكن فهم فكرة لشكليات عن اللغة والأدب . ويمكن فهم الأدب ككل باعتباره إجهارا على الألفه والمعادية في العالم ، وتجديداً للإدراك الحسي . وهذا - في نظر الشكليات - هو الهدف الوظيفي الذي يتم تسبق عناصر العمل الأدبي وأدواته من أجل الوصول إليه وتحقيقه ، حتى يصبح العمل الأدبي معامرة مستمرة تقدم لنا كشفا مستمرا ، وتروعا دائما إلى التصارة والطراجة والتجديد .

وينطوي هذا الهدف أو تلك الوظيفة ، أو بالأحرى هذا التعريف الشكلي للأدب ، على اعتراف صمني بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر تعقيدا وتركيبا مما صورتها به التناولات التقليدية التي دارت في قلب الرؤى الاجتماعية المختلفة ، لأنها ليست علاقة قائمة على أن لأدب يعكس أو يخلق على الواقع ، أو حتى بين عناصره غير المتجانسة أو المتصادمة ، ولكن على أن الأدب يستهدف خلق علاقة معاصرة كيميائية للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم ، علاقة تسمح بتحديد إدراك الإنسان الحسي أو الكلي لنفسه وللعالم على السواء . وهذا لا يتأتى دون علاقة عميقة مرهقة ومعقدة مع بين لأدب والمجتمع ، علاقة من نوع خاص جدا ، يبتك ألفه الإنسان بالعالم دون أن يعده انساؤه ويشعره بالغرابة فيه أو العجز عن فهمه والتعامل معه . وقد طغت هذه العلاقة الحديثة ، أو بالأحرى هذا الجانب الجديد من العلاقة غالبا عن مدار المهتمين بالنقد الأدبي ولم يستمد منها أو حتى يختبر بعض فرصتها إلا بعد وفود دعاة البنائية إلى ساحة النقد الأدبي

أما بالنسبة للجانب الآخر من علاقة الأدب بالمجتمع ، وهو جانب تأثير الواقع الاجتماعي بمواضعه المتشابهة واستجاباته المعقدة على الأدب ، فقد صحت الشكليات نعم أو كادوا عن الادلاء برؤى وصح في هذا المجال . صحيح أنهم ناقشوا نظرية الانعكاس التي قال بها أصحاب المدرسة الاجتماعية و« برهنوا على أن كل الأشكال الأدبية هي بالضرورة وسائط إشارية - سيميولوجية - للواقع ، أى صور رمزية إشارية للواقع وليست انعكاسا بآى حال . ومن هنا فقد شككوا كثيرا في صلاحية أو فائدة أى نقاش عن درجة التشابه أو التماثل التي يقدمها النص الأدبي عن الواقع ، كما أكدوا أن مفهوم الواقعية يمكن أن تكون له قيمة فقط إذا ما أفرغ من معناه الحرفي ، وإذا ما استعمل للدلالة على هذه الأنساق التقليدية من التعبير الأدبي (١٣) لقد أعطت الشكليات لعلاقة التماثل بين أنساق الكتابة الأدبية في مختلف الثقافات أهمية أكبر من تلك التي أولتها لعلاقة النص الأدبي بالواقع الاجتماعي ، والتي رأت أنها علاقة إشارية في المثل الأول ، كعلاقة الكلمة بدلالاتها لدى عالم اللغويات الكبير فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) لكنهم يفتشون معه من حيث إسم لا يقولون باعتباطية العلاقة بين الإشارة والدلالة أو بين المثير والمثار إليه ، بل يقولون بأن « الإشارة تصاغ في استعمال الفعل والمحدد صياغة اجتماعية دائما » (١٤) وإذا ما طبقنا هذا لفهم الإشارة على الأدب باعتباره نوعا من الإشارات المعقدة للواقع أدركنا مدى إسهام الشكليات في بلورة فهم متبصر لتلك العلاقة الخاصة اثرية بين الأدب والمجتمع .

وقد واصل السائون العمل على اختيار بعض فروع هذا الإسهام الشكلي وتوسيع آفاقه ، إذ ركزوا ، كما فعل أسلافهم الشكليات ، على الخصائص الداخلية للأدب ، وانطلق بعضهم في هذا الموقف من بيان غريب بأن الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع ، وأن هذا « رغم علينا أن نتجاوز عنه قليلا إذا ما أردنا التعرف على الإسهام القيم الذي قدمته السائبة - وبخاصة في مجال إثارة مجموعة مهمة من الأسئلة عن الأدب والمجتمع » (١٥) لأن البنائية - كما يقول كالر - يجب أن تفهم باعتبارها مدخلا إلى ما دعاه الشكليات بـ « أدبية » النص الأدبي التي تهتك ألفتنا

على المجتمع » (١٨) . وبالرغم من أن هناك قدراً كبيراً من الصواب في هذا المفهوم ، فإن ما به من إصراف في تأكيد علاقة النص الجدلية بغيره من النصوص على حساب علاقته بالواقع الذي صدر عنه يستهدف الاجتهاد على علاقة الأدب بالمجتمع ، ولكنه لا يفلح في ذلك . فعلاقة النص بغيره من النصوص هي علاقة اجتماعية في أحد مستوياتها ، وتاريخية في مستوى آخر ، وإلا لما كانت جدلية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة .

لكننا برغم المعالجة الواضحة في هذه المكرة ، لا يمكن أن ننسى أهمية ما جاء بها من اهتمام بالسياق الأدبي ، لا باعتباره بديلاً للسياق الاجتماعي ، ولكن باعتباره مشاركاً في صياغة مفهوم أشمل وأوسع من علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي والحضاري الذي صدر عنه : مفهوم ينطوي على أن الأدب لا يتعامل مع الواقع وتفاصيله الجزئية الملموسة ، بل مع تصورات أو مفاهيم عن هذا الواقع تبلورت من خلال تفاعل الكاتب مع الواقع - بشقيه الفعلي والخيالي - ومع إنجازات وتصورات أسلافه ومعاصريه من الكتاب والمفكرين ومع الكثير من القيم والتقاليد والمؤسسات السائدة في هذا الواقع و الفاعلة فيه . (١٩) ومن هنا لابد أن يتأخر في أي دراسة للأدب الوعي بالسياق الأدبي - بالكتابات السابقة والمعاصرة واللاحقة - الذي يجعل الأدب شيئاً معيارياً مجرد الإنتاج أو النسخ المباشر بصورة تاريخية ما للمواضعات الاجتماعية ؛ (٢٠) لأن الوعي بهذا السياق الأدبي يمكن الدراسة النقدية من رؤية واضحة للعقد بين العلاقات التي تربط العمل بغيره من التعبيرات المماثلة في الشكل أو الفكر ، والمتشعبة على امتداد الزمن الواسع في طبيعة التعبير الفني . (٢١) ، كما أن الاعتراف بدور هذا السياق وأهميته ضروري جداً إذا ما اعترفنا مع لوسيان جولدسمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) بأن حياة الإنسان الفرد شديدة الاختصار ومحدودة للغاية على نحو لا يمكنها من خلق الأبية العقلية ، أو ما يمكن نسبته بالمقولات التي تصوغ كلاً من الوعي التجريبي لعنة اجتماعية ما وعالمها الخيالي الذي يبدهه الكاتب . (٢٢) والتي لا يمكن بدورها التعرف على العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع في رأي جولدسمان .

فعلاقة الأدب بالمجتمع لا تحكمها قوانين التشابه السطحي الساذجة ، ولا حتى مفاهيم الانعكاس الخفلة ، وإنما تشكل أواصرها على مستوى أعمق من هذا كثيراً ، هو مستوى هذه الأبية العقلية أو المقولات التي يقول بها جولدسمان . ومن هنا يحق دور البنية الجوهرية في اكتشاف هذه الأبية العقلية إذ « يؤمن البنايون إيماناً قوياً وعميقاً بأن هناك بناءاً جوهرياً خلف كل سلوك الإنسان ووظائفه العقلية ، ويعتقدون بأن من الممكن اكتشاف هذا البناء من خلال التحليل المنهجي للنظم ، وبأن هذا البناء على درجة كبيرة من الثبات ، وأن له معنى ودلالة ، وأنه أيضاً على قدر كبير من الشمول والعمومية » (٢٣) . غير أنهم كثيراً ما يفتقرون عند حدود اكتشاف هذا البناء في أي نص أدبي يتناولونه ، ولا يتملوه إلى معنى هذا البناء أو دلالاته التي قد تفتح أبواب بعض الاستقصاءات التاريخية أو الاجتماعية ، من ثم لمزيد من الحقائق حول علاقة الأدب بالمجتمع فالبنائية تعتبر أي دراسة ذات منظور تطوري أو

بالأشياء والخبرات عند الشكليات ، والتي نختار - كما يقول واحد من كبار النقاد البنائيين وهو رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) - متعة حسية . (١٦) وهو مدخل قائم على استخدام إشارات علم اللغة في هذا الشأن ؛ د نصي اكتشافات سوسير في هذا المجال الكثير من الموضوعات والنشاطات الإنسانية . « ونقوم فكرة أن علم اللغة معيد في الظواهر الثقافية الأخرى على مفهومين جوهريين : أولهما أن الظواهر الاجتماعية وثقافة ليست مجرد مدركات وأحداث ذات معنى ودلالة ، ليست - من ثم - إشارات ، وثانيهما أنه ليس ثمة جوهر لهذه الظواهر ، لأن ما يحددها هو شبكة دقيقة من العلاقات الداخلية والخارجية » . (١٧) . وهدف أي تحليل بنائي للأعمال الأدبية هو التعرف على هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة مصورة تمكّن الناقد من البعد قدر الإمكان عن السمات الانعكاسية ، والتعرف على قوانين التعبير الأدبي وقواعده .

وبالرغم من أن أعمال عدد كبير من البنائيين توحى بأن هذا التعرف مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبي هو الهدف الأوحيد لأي تحليل نقدي ، فإن القراءة الثابتة لأعمال أي من نقاد البنية النكاري مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم أمعاً في التجريد والبنائية [ومن] هنا فإن التعرف على قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوي على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخفية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع . ليس فقط لأن تحليلاتهم البنائية قد أثبتت أن هناك الكثير من أوجه التشابه أو حتى التقاطع بين العلاقات أو بالأحرى حزم العلاقات - إذا ما استعملنا تعبير ليبي شتراوس الأثير - الفاعلة في العمل الأدبي وفي الواقع الاجتماعي على السواء ، ولكن أيضاً لأن دراساتهم للأدب قد تبلورت مفهوماً مهمين سرعان ما استغادت منها الدراسات اللاحقة في علم اجتماع الأدب وطورتها نظوياً مفيداً . وهذا للفهمان هما : الأدب كمؤسسة مستقلة ، ومسألة السياق الأدبي وقد تطلبتا ابنائية من الشكليات وأضافت إليهما الكثير .

فقد أدى تركيز البنائيين على أن الأدب مؤسسة قائمة بذاتها لها قوانينها الخاصة إلى فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذه المؤسسة من منظور معاصر ، وهو كونه مؤسسة اجتماعية كبقية المؤسسات الاجتماعية الأخرى الفاعلة في المجتمع . وهذا ما ستناوله بشئ من التفصيل فيما بعد . أما اهتمام البنائيين بعلاقة العمل الأدبي بذاته في المجال النوعي لهذا العمل وتفاعله مع هذا التراث فقد تبلور فكرة مهمة فتحت كذلك آفاقاً ثرية من البحث والاستقصاء . فعلاقة العمل الأدبي بتراته أهم عند البنائيين من علاقته بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه ، بمعنى أن السياق الأدبي والتقاليد أهم لديهم من السياق الاجتماعي والحضاري . وعلاقة النص لأدبي بسياقه علاقة لها فعاليتها الخاصة ، وهي « فعالية دينامية يتصاحبها مفهوم كريسيفيا الخاص بالعلاقة الجدلية بين النصوص ، الذي تدور فيه بساطة إلى أن أفضل طريقة لقراءة العمل الأدبي هي قراءته باعتباره تعبيراً على غيره من النصوص وليس تعبيراً

الإسهام النبوي دون أن يغفل الخلفية الاجتماعية والعناصر التاريخية ، في محاولة للإضافة الخلاقة إلى ما قدمت النظريات اهتمام التي حاولت التعرف على طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه وتوجه إليه في نفس الوقت ، بأوسع ما تعبه كلمة الواقع تلك من معان تشمل المساحة الممتدة بين الواقع والحلم ، متصمنة في ذلك التاريخ والتراث .

وتتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع عند جولدمان معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي بمعناه الشامل ذلك في صياغة رؤى العمل الأدبي وفي الاهتمام إلى أبهى وأنساقه الأساسية . فدراسة هذا الواقع الاجتماعي هي التي تمكن الباحث من اكتشاف ما يسميه جولدمان «الرؤية الشاملة للعالم» . وهذه الرؤية ليست بأي حال من الأحوال «حقيقة تجريبية» ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشار التي تقوم بتوحيد جماعة اجتماعية ما في مراجعة المياعات الأخرى . ومن هنا فإن هذه الرؤية الشاملة للعالم هي محور تجردي ، ويشقق لها وجود أو شكل محدد في نص أدبي أو فلسفي ما . فالرؤى الشاملة للعالم ليست حقائق ، وليس لها وجود موضوعي في حد ذاتها ، وإنما توجد فقط كتفسيرات نظرية عن الظروف والمصالح الحقيقية لشرائح اجتماعية محددة . (٣٠) وهذه الرؤية الشاملة للعالم ، وهي نفسها ما يدعوها جولدمان في أحيان أخرى بالوعي الجسمي لشرعية اجتماعية معينة ، هي التي تزود الباحث أو الناقد الأدبي بالمنحل الأساسي للتعامل مع النص الأدبي ، لأنها هي التي تتمكن من «عزل الملامح العرضية من الخصائص الجوهرية في العمل ، والتفكير على النص باعتباره كلاً ذا معنى ... وأعمال الكاتب العظيم وحدها هي التي تنطوي على التماسك الداخلي الذي يجعلها كلاً ذا معنى» (٣١) وهذا هو الميار الأساسي في التمييز بين الأعمال المنظمة وتلك التي لا قيمة كبيرة لها . وهو معيار داخلي مستق من تكامل وتماسك النص الأدبي وليس راجعاً إلى عناصر دخيلة عليه أو مأخوذة من الواقع الخارجي . ومن هنا تأخذ العلاقة بين النص الأدبي والواقع مستوى جديداً من الخصوبة والتعقيد ، تزودنا به بقم مبدئية وحكيمة دون الوقوع في التبسيط أو التبسيط .

(٣) الأدب كمؤسسة اجتماعية

رأينا كيف سار البحث في محالين متوازيين متعارضين معاً حتى التقيا في إسهامها في تمهيد الطريق لبؤرة منج جديد لدراسة الظاهرة الأدبية ، منج يجمع إلى جوار الدور الجبوي لتفسيرات الاجتماعي ، (الذي يهتم بعناصر الواقع الاجتماعي ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية التي تتعامل مع النص الأدبي وتنعكس على مبادئه) مزايا الإسهام الشكل والبيوي ، الذي يعتبر النص الأدبي هو الموضوع الجوهرى للنقد ، ويحاول من خلال التعرف على بيانه ونساقه التركيبية والتكوينية أن يؤسس علاقة من نوع آخر بينه وبين تراثه الأدبي من جهة ، والمجتمع الذي ظهر فيه من جهة أخرى . وهذا المنهج الجديد في تناول الظاهرة الأدبية هو ما يعرف الآن بعلم اجتماع الأدب ، أو سوسيولوجيا الأدب كما يحلو للبعض أن يسموه . وكما يوحى اسم ذلك المنهج الجديد ، فإنه يدين لعلم الاجتماع قدر ديه لتقيد الأدبي ، لا في

تعاقي معولة لجهود الناقد الرابع في اكتشاف الأبنية أو الأساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل ، والتي تتطلب دراسة من منظور تزامني أو توافقي . (٢٤) ومن هنا عملت البنائية في كثير من الأحيان إلى الزعم بأنه من الممكن التغاضي عن دراسة الجانب الدلالي - المتعلق بالمعنى - في الأدب . ونجاهل هذا الجانب بقدر الامكان ، حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى ولورتها ... وبأنه من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير - وهذا شيء غير ممكن التحقيق ، لأن نتيجة هذا التجاهل أن الدلالات المعنوية والقيم ما تلبث أن تسلسل إلى المتحولات دون ملاحظتها أو الإفصاح عنها ، (٢٥)

وتسلسل الدلالات المتعلقة بالمعنى إلى تحليلات البائيس نتيجة لاعتماد انبائية - كمنهج للبحث - على اكتشافات دي سوسير اللغوية والإشارية (السيميولوجية) بصفة خاصة ، حيث تنطلق البنائية كمنهج في الاستقصاء المعنى ، من نظرية مرتبة في معنى الإشارات وفي الاتصال يمكن غيرها تحليل قدر هائل من الأنماط المختلفة من المادة للقارنة ، وذلك بسبب العلاقة غير العرضية بين النص والمشار إليه . (٢٦) ومع أن هذه الفكرة السوسيرية قد لاقت الكثير من النقد والتشكيك حتى في حياة سوسير نفسه ومن معاصريه من الشكليات ، لكنها أصبحت بما حد واحدة من القواعد الأساسية للمنهج البنائي ، (وسهت لدى بعض) أشيع هذا المنهج في عقد بعض المقارنات بين أوجه الشبه في علاقة الإشارة بالمفهوم أو الدلالة ، وعلاقة الأدب بالمجتمع من ناحية ، وفي تناول الأدب ضمن نطاق نظام الإشارات الأساسية الأوسع كمنهجية أخرى وقد مهد هذا الطريق إلى تطوير مفهوم الناظر بين العالمين الأدبي والاجتماعي ، وهو مفهوم من المفاهيم الأساسية التي يعتمد عليها علم اجتماع الأدب بشكل عام ، وعلم اجتماع الرواية بشكل خاص ، ولاسيما لدى لوسيان جولدمان وألان سوينجورد من بعده (٢٧)

ويتضح في أعمال جولدمان أثر الإسهام البيوي الواضح في تطوير علم اجتماع الأدب ، ولكن جولدمان يفرق في هذا المجال تحريفاً جاسماً بين البنائية الشكلية والبنائية التكوينية . فالأولى تركز على الأساق البنائية بصورة تزدى إلى الفصل بين شكل الأساق ومحتوى السلوك الانساني . وتنعصم بين النسق البنائي والموقف التاريخي والاجتماعي الذي يرتبط به ، في حين لا تعمل البنائية التكوينية ذلك ، فضلاً عن وعيها العميق بالجنس التاريخي وبأن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تعاملها وجددها معاً جوهر المنهج الاجتماعي لدراسة الأدب والتاريخ (٢٨) كي أن البنائية التكوينية تختلف عن البنائية الشكلية في أنها لا ترى أن النسق البنائي بشكل الجزء الجوهرى أو القطاع الأهم الذي يحكم السلوك الانساني العام ، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كلياً وشاملاً وليس قطاعياً أو جزئياً . هذا بالإضافة إلى طموحها لأن تصبح المنهج لأصيل القادر على استيعاب العلاقة الجدلية للحدّة بين الانسان والواقع والتاريخ إذا ما قدر لها أن تنمو وتتطور من خلال العمل الدائب على نبوة ملامحها وتمحيص فروضها في التطبيق والممارسة النقدية . ويمزج جولدمان ، في هذه البنائية التكوينية ، التحليل البيوي بالبنائية التاريخية والجدلية (٢٩) في محاولة لتأسيس علم اجتماع للأدب ، يستعيد من

عليها ، وأنواع معينة من النشاطات والأدوار والمكانات الاجتماعية التي تتطلب بدورها أشكالاً من التجمعات والمفاهيم أو الروابط التي تنظمها أنماط سلوكية متميزة ، وهم وصفات تعكس في مجموعة من الرموز والطقوس ، التي تعبر عن نفسها بوسائل وأدوات وصيغيات معينة

فالمؤسسة الاجتماعية إذن بناء شديد التراكب والتعقيد ، يلي الكثير من الحاجات الأساسية اللازمة لحياة المجتمع واستمراره ، ويتطور من حيث التركيب والتعقيد بتطور هذه الحاجات ، ويقوم في الوقت نفسه بنقل القيم الاجتماعية التي تلي هي الأخرى وطبيعة حيوية في الحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته . والأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يصنف بين المؤسسات الثانوية إذا ما أخذنا مسألة الحفاظ على حياة المجتمع وتلبية مطالبه الأساسية كمعيار ، فهو من هذه الناحية أقل أهمية من مؤسسة الأسرة مثلاً أو غيرها من المؤسسات الاقتصادية أو السياسية ، إلا أنه ما يلبث أن يصنف بين المؤسسات الاجتماعية الرئيسية إذا ما أخذنا مسألة نقل القيم وحياتها كمعيار . لكن هناك لمجاهاً في جميع الحالات بين علماء الاجتماع على أن الأدب مؤسسة اجتماعية كغيره من المؤسسات الأخرى ، حيث يتطوّر على نظام من التفاعل الاجتماعي ، يرود فيه الكتاب الجمهور بما يشبع حاجة إنسانية لديهم ، ويتلقون منهم في مقابل ذلك التقدير أو الاحترام . أو - بمصطلح علماء الاجتماع - مكانة اجتماعية متميزة . أما العمل الإبداعي نفسه فإنه ما يلبث أن يتحول إلى وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع كما لو كان لغة يتخاطبون بها ويمارسون خلالها نوعاً أرقى من التفاعل الاجتماعي الذي يساهم بلا شك في تعزيز تماسك الاجتماعي .

ويدعو عدد من علماء الاجتماع إلى أن الأدب كمؤسسة اجتماعية يتطوّر على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد وفق مجموعة متعارف عليها من التقاليد ، بصورة تؤكد طبيعته الاجتماعية وتتجاوز الحاجة إلى البرهنة على أن هناك نوعاً من «التطابق» بين أشكال المؤسسة الاجتماعية والأساليب والموضوعات الأدبية ، وتثبت أن الأدب اجتماعي ، بمعنى أنه يخلق عبر جهود شبكة من البشر بمجهود ساعياً ويقتضون أطواراً يستوعب الأنماط المتناوبة من الفعل الجمعي (٣٦) فالتمائل بين أشكال العلاقات السائدة في مجتمع ما وأساليب وموضوعات التعبير الأدبي فيه راجع - في نظر علماء الاجتماع - إلى هذا البعد الجمعي في الأدب والفن . وإلى اعتماد اللبذع على مجموعة من الأفراد الذين يمارسون تلك الأنشطة المساعدة والضرورية لاكتساب إبداعه ، ليس فقط هؤلاء الذين يشاركون مباشرة في إنتاج واستهلاك العمل الإبداعي من ناشرين وقراء ونقاد ومورعين ورقباء ... الخ . ولكن أيضاً مختلف الأفراد والمؤسسات المساندة للعمل وللقيم في المجتمع الذي يعيش فيه ، والمحافظة على التقاليد والأعراف وغيرها من مواضع الاستمرار الاجتماعي ، والتي لا تلت بدورها أن تشكل عصبه في وجه أي محاولة من جانب الأدب للتجديد ، أو بمعنى آخر . لتعبير أو تخوير هذه التقاليد والأعراف ، سواء في داخل الدائرة الأولى المتصلة بإنتاج العمل الأدبي واستهلاكه ، أو على نطاق الدائرة الثانية الأوسع وربما الأكثر أهمية

نطاق الكشف والفضاء والأيام المهيمنة التي حددت ملامحه (فقد كان ذلك همّ الدين استقصوا تفاصيل العلاقة بين الأدب والمجتمع من نقد الأدب ودارسه ، ومن الدين حاولوا البرهنة على استقلالية الأدب والتعامل مع بيانه وأساقفه المكونة) بل في مجال التحديد العلمي والاهتمام بالحسب للمبارى والتجريب في رسم أسس هذا المنهج وقواعده . فقد أتى علم الاجتماع إلى هذا الجانب من البحث المنهجي بالشئ الكثير ، وخاصة فيما يتعلق بدراسة طبيعة العلاقة بين النص الأدبي والجمهور من ناحية ، وبينه وبين بقية العناصر المكونة للمؤسسة الأدبية بواسطة من ناحية أخرى .

فقد أدت دراسات علماء الاجتماع للأدب والفن باعتبارهما من المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في أي مجتمع إنساني إلى إضاعة الكثير من الجوانب المهمة في العمليتين الإبداعية والتقليدية على السواء . فالأدب بالنسبة لعلماء الاجتماع جزء مهم من المؤسسة الاجتماعية ، وهو مؤسسة كأي مؤسسة اجتماعية أخرى . وقد ظل كذلك منذ فجر التاريخ عندما اكتشف الإنسان نفسه وأصبح له لغة (٣٧) والكتابة بالنسبة لهم هي إحدى وسائل البحث عن المكانة الاجتماعية أو احتيازها ، فإن نكتب يعني أن نعلن حقك في اهتمام القراء ، فهذا حره من أي أسلوب . وأن نكتب يعني أيضاً أن نرغم نفسك على الأقل للمكانة التي تجعلك جديراً بأن تقرأ (٣٨) ومن هنا كان من الطبيعي أن يتناول علماء الاجتماع هذه المؤسسة الاجتماعية التي تهب أفرادها مكانة اجتماعية متميزة ، تجمعهم قادريين على التأثير في كثير من المؤسسات الاجتماعية الأخرى التي لا تقل أهمية عن مؤسساتهم تلك إن لم نغفلها في الأهمية كثيراً . ويعترف علماء الاجتماع بأن هناك صراخاً - مناقشات ومجادلات وخلافات - حول الأدب كتعبير متعدد عن الفعل الإنساني ، والأدب كمؤسسة اجتماعية (٣٩) ولكنهم يوجهون جل اهتمامهم إلى الجانب الثاني في هذا الصراع ، دون التصاميم الكلية عن دور الجانب الأول فيه .

غير أن مشاكل عالم الاجتماع لا تنتهي بمجرد احتيازه إلى جانب الرؤية التي تعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية ، إنها بالأحرى تبدأ . لأن من يركزون من علماء الاجتماع على النشاطات الضرورية لاستمرار المجتمع والمحافظة عليه يهتمون بالأدب نشاطاً ثانوياً ، أما الذين يهتمون بالأولوية للقيم الثقافية - بالمعنى الاجتماعي الواسع لمفهوم الثقافة - يهتمون الفن والدين في أعلى المكانات (٤٠) كما أن تعريف المؤسسة الاجتماعية ذاته باعتباره أحد المجالات المهمة للدراسة الاجتماعية ، أو بالأحرى بؤرة هذه الدراسة ، يختلف باختلاف وجهة النظر تلك . لكن هناك شبه اتفاق بين معظم علماء الاجتماع - مثل كوكل وماكيغر ومالوفسكي وهيرتزر وميري - على أن المؤسسة الاجتماعية هي الهيكل الأساسي الذي يصمم خلاله الإنسان نشاطاته ويدهمها لكي تلي حاجاته الأساسية وهي عادة ما تتميز عن الروابط أو التجمعات بصقلتها وتعقدتها ، وبأن وجودها في المجتمع لا يتوقف فحسب على اندراج عدد من الأفراد في عصبيتها ، وعلى توفر مكان محدد لها ، وإنما على بعض الأنماط والقواعد - غير المكتوبة عابياً - والمميزة للسلوك في المجتمع . وتتسم هذه الأنماط والقواعد السلوكية بطبيعتها المتخصصة ، وأعرافها المتواضعة

غير أن «لأدب كمناء مؤسسى يجب أن يأخذ في اعتباره المنتج الفنى كوجود مستقل مسموس أو كتحفة جمالية ، وكذلك كحلقة جوهرية في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية» (٣٧) ، وذلك حتى يكون لهذا البناء قيمة أو فائدة بالنسبة لدارسى الأدب وقرائه . ويرى ميلتون وبريشت أن هناك ندسة عناصر لا نستطيع بدونها الزعم بأن الأدب أو الفن يعتبر مؤسسة اجتماعية بتمتع منتجها - العمل الأدبى أو الفنى بـ وجود مستقل كتحفة جمالية ، في الوقت الذى يعتبر فيه المهور الذى تدور حوله هذه المؤسسة وظيفياً وتكوينياً . وهذه العناصر الثلاثة هي :

(أ) نظام تقى بما في ذلك للواد الختام من كلمات وألوان .. الخ والأدوات المتخصصة والأساليب والمهارات للوروة أو المخرعة .

(ب) الصور التقليدية للفن ، مثل السويت والرواية في الأدب أو الأغنية والسمفونية في الموسيقى . إنخ لهذه الأشكال تفرص وجود معنى ومضمون معين يتغير مع الزمن

(ج) لمدعون بحياتهم الاجتماعية وتدريبهم وأدوارهم ومهنهم وروابطهم وأماط ابداعهم

(د) نظام للتبادل والمكافآت ، بما في ذلك للتدوين الأدبيون ورحاة الفنون والمناحف والمؤرخون والناشرون والتجار ومؤسساتهم وموظفهم .

(هـ) النقاد ومراجعو الكتب والعروض والوسائل التى يعبرون من خلالها عن آرائهم وأساليب تعبيرهم وجمالياتهم وروابطهم

(و) القراء والجمهور من الجمهور الخفى في المسرح وحملات الموسيقى والمتاحف إلى الملايين المهتمة خلف شاشات التليفزيون أن وراء صفحات كتاب أو بيجوار الراديو .

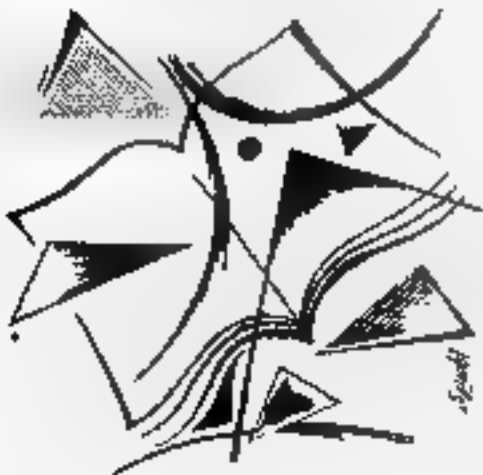
(ز) مبادئ محددة للحكمم والتقييم الجمالى وغير الجمالى وما وراء الجمالى تشكل قاعدة للحكمم القيسى بالنسبة للمبدعين والنقاد والمتلقين

(ح) قاعدة عريضة من القيم الثقافية العامة التى تحد الفن بأسباب وجوده في المجتمع ، مثل الافتراض بأن الفن له دور حصارى وله القدرة على ارحاف الحس أو الانفعال والتغلب على التعصب وتمصيد الفلاسك الاجتماعى . (٣٨)

ومن الواضح من هذا العرض للوجز تلك العناصر أن بعضها اجتماعى بالدرجة الأولى وبعضها الآخر ثقافى أو أدبى في المثل الأول ، وأن الخواص الموضوعية والذاتية تشابك في صياغة هذه العناصر بصورة يصعب معها الفصل بين الفردى والاجتماعى ، ويستحيل معها أى تبسيط بالنسبة للعلاقات التى تتعامل عبرها هذه العناصر لتشكل المؤسسة الاجتماعية المعاملة للأدب أو الفن . فليست هناك بين هذه العناصر علاقات بسيطة بل شبكة معقدة من العلاقات التى تتراوح بين التكامل والتناقص من جهة ، والتعارض والصراع من جهة أخرى ، تحتاج درستنا إلى التعرف بداعة على وظيفة هذه المؤسسة الاجتماعية الحاوية ، لها وعلى درجة تفاعلها مع بقية المؤسسات الاجتماعية الفاعلة في هذا المجتمع .

ومن البداية نجد أن وظيفة الادب كمؤسسة اجتماعية لا تقل تشابكاً وتعقيداً عن طبيعة هذه المؤسسة والعلاقات المصاغة لديناميتها فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يلبى حاجة اجتماعية حياتية مباشرة ، كالخروج (المؤسسة الاقتصادية) والجلس (مؤسسة الأسرة) ويعد شمع حجاب أخرى ليس لأغلبها وجود مادي محسوس . فبرى فيلمان أنه يشع الحاجة الاجتماعية للاستطلاع والتساؤل والاكتشاف (٣٩) ، في حين يعتقد ستيفن بير أنه يشع حاجة أعلى إلى المتعة الجمالية . وهى تحسب عن الحاحات الأخرى المباشرة في أنها لا تهص على نمط استهلاكى أو عن فعل إجرائى (٤٠) . أما هيرتز لو فانه يطور آراء عدد كبير من من أسلامه من علماء الاجتماع الذين رأوا أن المؤسسة الأدبية تدخل ضمن المؤسسات الاجتماعية التى تقوم بالترفيه عن الانسان وتجديد نشاطه وطاقته الذهنية والجسمية والانفعالية ، بصورة تحقق نوعاً من التوازن مع تأثير العمل المرهق عليه . (٤١) ويقدم بارسون تويب آخر على هذه الرؤية لوظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية يستعمل فيه الكثير من مصطلحات علم النفس ويقول فيه إن الأدب يقوم بدور تعويصى عن الانفعالات العنيفة ، ويحقق نوعاً من التنفيس الذى يثا حدة التوتر الناجمة عن ممارسة الأدوار الأدائية في المجتمع . (٤٢) ويمد كورر فكرة بارسون تلك على استقامتها عندما يؤكد أن الأدب هو وسيلة لتفريغ الشحنات العنوية ، إذ يزود المجتمع بصهام أس يطلق الدوافع العدائية التى تعتبر مصدراً للصراعات الاجتماعية ذات الطابع المؤسسى (٤٣) هذا ولم تخت علماء الاجتماع مسألة تربية الذريعة الأخلاقية للأدب والفن ، التى يعرفها نقاد الأدب ودارسوه تمام المعرفة بمد محورات أفلاطون حتى العصر الحديث . غير أن ما كس فجيرما بيت أن يطور هذه الرؤية التقليدية لوظيفة الأدب كمؤسسة حيا يربط العام بجهلى بالتجربة الدينية ، ويرر العناصر السحرية في الأدب والفن ودورها الاجتماعى كما يلاحظ أن تطور الحياة العنيفة والثقافة في المجتمع الحديث جعل الأدب كمؤسسة يصطلح بدور الخلاص لاجتماعى بصورة يتامس فيها الدين ، ويحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية وثقافية ، مقدما - كما قدم الدين - مجموعة من القيم المطلقة أو العليا التى تتصارع عادة مع القيم السائدة في المجتمع ، بغية تحرير الانسان من رتابة ومظاظة الروتين اليومى ، ومن ضغوط الواقع الطرى والعمل على السواء (٤٤)

وعموماً ، وبعد كل هذه الآراء المتباينة في وظيفة الأدب والفن كمؤسسة اجتماعية ، يمكن القول بأن الأدب كمؤسسة اجتماعية يحشد



كأدب . . والأدب الذي آخيه هنا هو الذي تطل في أي محاولة لتبريره عناصر التقييم الحكيم بشكل أساسي ، وهو الذي يمنح نفسه فقط للقارئ الذكي القادر على النقد ، للتبصر بالحساس ... وعلى الاستجابة الملزمة والمتفوتة لاستمالات الفنان الحاذقة والمراوغة للغة والتجديدات البهية العتيقة وأتساقه (٤٨) . وحتى يتخلص عالم أجناع الأدب من هذا الحرج فقد لجأ إلى حيلة تعويضية ما لبثت أن فتحت أمامه الباب للعوض في مرآة جديدة وهي حيلة الإيمان في التجربة العلمية . ومن هنا كان من الضروري حتى يمكن لدارس هذا المنهج الجديد الإسهام في إثراء معرفتنا بالأدب والمجتمع على السواء ، أن يتسلح بمهنية الناقد الأدبي وبصيرته ومعرفته ، وبأدوات عالم الاجتماع واستقرائاته ومعياريته

فالجميع بين أدوات الناقد وعالم الاجتماع ضروري في هذا الميدان . لأن علم اجتماع الأدب هو محاولة استقصاء مجموعة كبيرة من التساؤلات المفتوحة عن الأدب والمجتمع ، على أمل إضاءة الأدب في علاقته بالبيئة الاجتماعية من ناحية ، وتحقيق بعض من المفهم للمجتمع والتاريخ من ناحية أخرى ، أو على أقل تقدير سيهتم بالتساؤل عن طبيعة وقيمة وحدود هذا المفهم (٤٩) ومن الواضح أن تغيير علم اجتماع الأدب يوحى للوهلة الأولى بأنه يعطي نوعين مختلفين من مجالات البحث ، حيث يتناول المثال الأدب كمستج استهلاكي والأدب كجزء جوهري مكون للواقع الاجتماعي . أو بمعنى آخر يتناول المجتمع باعتباره مكان استهلاك الأدب مرة ، وباعتباره موضوع الإبداع الأدبي مرة أخرى (٥٠) لكن أي رغبة حقيقية في الاضطلاع بأي دراسة منهجية اجتماعية للأدب لابد أن تأخذ في اعتبارها الطبيعة النوعية لهذا الأدب وقوانينه الخاصة ، في نفس الوقت الذي تستعمل فيه وعيها بالواقع الاجتماعي لإضاءة كل من المعامل الأدبي والاجتماعي على السواء . المفهم اجتماعي للأدب يستهدف فهم معنى العمل الأدبي وهذا يعني أصبح كل شبكة لمعاني التي يفصح عنها التحليل الداخلي للعمل (٥١) وعقد العلاقات بين هذه الشبكة وبين نظيرتها المستقاة من دراسة واقع الشريحة الاجتماعية التي صدر عنها العمل

لكن نرى ، ما الذي يمكن أن يستفيد به عالم الاجتماع من دراسته للأدب كمؤسسة اجتماعية نوعية ؟ خاصة وأن هناك من علماء الاجتماع من يزعم بأن دراسة علم اجتماع الأدب لا تقدم شيئاً ذا بال لتطوير النظرية الاجتماعية . (٥٢) ومحاوّل جون هول أن يجيب عن هذا السؤال إجابة مغايرة لتلك التي طرحها فروستر وكيجورد في مقابله هذا ، إذ يرى أن هناك مجموعة من الأسباب قلّصت عالم الاجتماع إلى الاهتمام بالأدب . فقد ساعد هذا العلم على فهم النصوص الأدبية نفسها وقد يستفيد هو نفسه من دراسة هذه النصوص ، لأن علم الاجتماع لا يرغم نفسه احتكار الأساليب أو المناهج التي تكفل الكشف عن حقيقة الواقع الاجتماعي فضلاً عن أن الأدب له دور فعال في جعل علم الاجتماع أكثر حساسية للمجتمع بشكل عام ، ولردود أفعال الأفراد ضمنهم بشكل خاص . كما أنه من المعقول الدّعي بأن الخيال الأدبي يستحق عناية خاصة . لأنه قادر على البحث في طبيعة المشاعر الموصوعة .. ولأنه يرودنا - أحياناً - بمعلومات عن بعض الموصوعات المعبية .. وأخيراً لأن

مجموعة من القيم المحددة تتلوى على درجة من الفلسك ونيقي الكيفي الذي يتوارى مع هذا الحس المطلق بالإيمان الدقيق . وتتضمن هذه قيم ، التي يتم تأكيدها عادة في أشكال وصياغات متعددة ، على أهمية الطبيعة الكيفية للتجربة في مواجهة الخصائص الكمية والليكايبكية للعلم والتكنولوجيا ، الاحساس بكلية الوجود إزاء الإيمان في التخصص ونجربية الأدور ، إحساس اجتماعي بالمجتمع في مواجهة العلاقات التعاقدية للشخصية بمعيمات البيروقراطية ، تمجيد القيم الداخلية للفرد إزاء قيم النزاهة والسجاح المادي - وكل القيم السائدة في مجتمع الطبقة الوسطى البرجوازي (٤٥) ومن خلال هذه القيم المتميزة التي يؤكدونها نحن نحقق المجتمع نوعاً من التوازن الذي يكفل له قدرأ كبيراً من الفلسك والسلامة . فالأدب كمؤسسة اجتماعية لا يقوم بوظيفة واحدة وإنما بمجموعة متعددة من الوظائف التي يشبع خلالها كثيراً من حاجات لإنسان الأساسية والثانوية ، ويخلق عبرها مجموعة من القيم القادرة على الإسهام في أحداث التغيير الاجتماعي .

(٤) علم اجتماع الأدب

إذا كان للأدب كمؤسسة اجتماعية كل هذه الوظائف الحيوية في حياة المجتمع فقد كان من الطبيعي أن يؤسس علم الاجتماع فرعاً خاصاً من فروع بحثه لدراسة هذه المؤسسة المهمة . لكن دراسة هذه المؤسسة الاجتماعية النوعية تتطلب نوعاً خاصاً من المهارات والمهارات المعرفية التي لا تتوفر لعالم الاجتماع العادي ... لأنها المعرفة بالسباق الأدبي التي نبت من خلال حرصنا السابق أنها لا تقل أهمية في هذا المجال من المعرفة بالسباق الاجتماعي الذي ظهر فيه العمل الأدبي ومارس دوره في نطاقه . ناهيك عن التبصر بأدق أمور الحسبة الأدبية ، وبما أنجزته مختلف المناهج النقدية في تناولها للأدب وتحليلها له . وقد حاول بعض دارسي علم اجتماع الأدب لتفاسي عن هذه المعرفة أو الاستغناء عنها ، إذ يعتقدون أن « لدى عالم اجتماع الأدب الميل إلى إعطاء نقل اجتماعي لا مبرر له لكل من وجهة النظر الحياتية كما بصورها النص ووجهة نظر نقاد الأدب . وهو ميل تقترح تسميته بالأغلوطة التقييمية » (٤٦) وبمعنى بها عالم الاجتماع تلك الأغلوطة التي نجعل أي دارس اجتماعي يعتمد في تقييمه للأعمال الأدبية على وجهة نظر الناقد فيها حتى تسوغ له شهادته النقدية حتى استخدام هذه الأعمال الأدبية في دراسته الاجتماعية . لأن عالم الاجتماع ليس مؤهلاً في الغالب الأعم للمحكم على قيمة العمل الأدبي الأدبية ، ومن هنا فإنه قد يعتمد في استنتاج بعض نتائجه المهمة على أعمال ذات قيمة أدبية مشكيلة ، وربما معلومة ، وإن كانت قيمتها الاجتماعية في نظره عالية سيبا

ومن المعروف به بين كثير من دارسي علم اجتماع الأدب وأن عالم الاجتماع حينما يوجه اهتمامه إلى الأدب يحس أصلاً دائماً بأن الناقد الأدبي يمنح حقوق عطفه . وبما يزيد الأمر تعقيداً أنه يشعر ، بالإضافة إلى هذا الاحساس بالخرج ، بأن الناقد الأدبي قد يكون على صواب (٤٧) وقد ساهم عدد من نقاد الأدب في مضاعفة حرج علماء الاجتماع في هذا المجال عندما أكد بعضهم " أن الأدب موجود على عالم الاجتماع ، أو على أي شخص آخر ، بما يمكن أن يقدمه إذا ما تناول

الدليل المستق من الأدب يمكن أن يتميز بالعمق والاستيعاب في تناول ، ولذلك فإن استقصاء كوراد لمشاكل الأفراد المعزولين أو استوحاشين تقدم لنا فيها أشمل للمشاعر المتعلقة بذلك من الذى يقدمه لنا تناول دور كايام نفس الموضوع (٥٣)

غير أنه من الأجدر بنا في هذا المجال ، وقد اعترف لنا أحد علماء الاجتماع أنفسهم بأن الأدب قد يقدم استقصاء أعمق لمشكلة إنسانية واجتماعية ما من ذلك الذى يطرحه عالم الاجتماع ، أن تمكس السؤال نفسه ليصبح : ما الذى يمكن أن يستفيد الأدب خصوصاً والتقد الأدبي بصفة خاصة ، من تناول الذى يتعرض فيه عالم الاجتماع لختلف جرب الظاهرة الأدبية باعتبارها مؤسسة اجتماعية ؟ وهذا هو السؤال لأكثر أهمية بالنسبة للدراسة النقدية ، الذى تتطلب الإجابة عنه التعرف على مجموعة من التخصصات الفرعية التى تتخرج تحت الإطار المنهجي «عريض» لعلم اجتماع الأدب مثل «علم اجتماع القراء وجمهور الملقين ، وعلم اجتماع المورعين ، وعلم اجتماع المؤسسات الثقافية ، وعلم اجتماع المضمون .. وعلم اجتماع الأساقى الإشارية» (٥٤) ناهيك عن علم اجتماع المؤلف ، وعلم اجتماع الأجناس الأدبية المختلفة ، التى حظيت من الرواية بالنصيب الأكبر من الاهتمام . ولما كان من الصعب تناول كل هذه المروخ والمجالات التى تهتم بها الدراسة الاجتماعية للأدب فى نهاية هذا المقال بصورة متمثلة دون إسجاف أو تصف ، فإبقى سأكتفى بإحالة القارئ الذى يرغب فى التوسع فى هذا المنهج الجديد الى مجموعة من الدراسات بلهمة فى هذا المجال حتى يأذن الله أن أعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى ، أو أعود اليه غيىر إن المستويته بعض أبعاد أو قصايه . (٥٥)



● هامش البحث

١ - لمزيد من التفاصيل عن هذه النظريات راجع .

Alan Swagewood and D. Laureason, The Sociology of Literature, pp. 23-5

Joan Rockwell, A Theory of Literature and Society, in The Sociology of Literature: Theoretical Approaches ed. Jane Routh and Janet Wolff, (1977) p.

٢ - انى مخلص ، مقدمة ، طبعه كتاب التعم (١٩٧٠) ص ٢٢٨ -

٣ - لمزيد من التفاصيل راجع

Walter H. Bruford, «Literary Criticism» and Sociology in Literature Criticism and Sociology, (1973), ed. J. Stelka, p. 3-4.

وانظر ايضا

Alan Swagewood, op. cit., pp. 26-7

Alan Swagewood, op. cit., p. 26

Ibid, p. 31.

Ibid, pp. 31-40 and Herry Levin «Literature as an Institution, in Sociology of Literature and Drama (1973), pp. 56-70.

٧ - لمزيد من التفاصيل راجع

Alan Swagewood, op. cit., p. 32.

٨ - لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع راجع .

Raymond Williams, Marxism and Literature, (1977) pp. 75-100.

Fredson Jameson, The prison Home of Languages, (1972) p. 43.

Tony Bennett, Formalism and Marxism, (1979), p. 46.

F. Jameson, op. cit., p. 50.

Tony Bennett, op. cit., p. 66.

Ibid, p. 79.

John Hall, The Sociology of Literature, (1979) p. 13-14.

١٦ - راجع مقدمة

Roland Barthes, The Pleasure of the Text, trans. Richard Miller, (1976).

Jonathan Culler Structuralist Poetics, (1975) p. 4.

J. Hall, op. cit., p. 16.

١٩ - لمزيد من التفاصيل عن هذه الفكرة راجع

Pierre Macherey A Theory of Literary Production (1972) and Terry Eagleton, Criticism and Ideology (1976).

Elizabeth and Tom Burno, Sociology of literature and Drama, (1973) p. 20.

Herbert Block, «Towards a Development of the Sociology of Literature and Art Forman, in American Sociological Review, Vol. 8 N° 3 June 1943, p. 314.

Lucien Goldmann, «The Sociology of Literature Status and Problems of Method, in The Sociology of Art and Literature ed. M. Auerbach and James Barnett (1970), p. 584

Howard Gardner The Quest for Mind, (1976), p. 10.

٢١ - لمزيد من التفاصيل عن فكرة البنية الخاصة بالتمارض بين التايخ Diachronic وبنية Synchronic راجع د . ذكرى ابراهيم ، مشكلة البنية (١٩٧٠) ص ٥٢ - ٥٥

كذلك

Robert Scholes, Structuralism in Literature, (1974) pp. 13-22

Robert Scholes, Structuralism in Literature, (1974) p. 12.

Roger Pincott, «The Sociology of Literature» in Archives Europeennes De Sociology, Vol. 9 No. 1. (1970), p. 190.

The Hidden God (1958) راجع فى هذا الصدد كتاب جولمان وكذلك كتاب موسجود (1975) and Towards a Sociology of the Novel

The Sociology of Literature (1972) and Novel and Revolution (1976).

٢٨ - لمزيد من التفاصيل راجع مقال جولمان المذكور فى هامش رقم (٢٢)

Alan Swagewood, op. cit., p. 63.

Ibid, p. 66.

Ibid, p. 67.

- F.R. Leavis, *The Common Pursuit*, (1952), p. 193. - ٢٩
- J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism*, (1977) p. 7. - ٣٠
- Jaques Lenhardt, «The Sociology of Literature: Some Stages in its History in *Interuniversity Social Science Journal*, Vol. 19 No. 4, (1967), p. 51? - ٣١
- Ibid.*, p. 535. (المذكور في جانيش رقم ١٦٦) - ٣٢
- Peter Forster & Celia Kanneford (مجمع مقال) - ٣٣
- John Hall *op. cit.*, p. 38. - ٣٤
- Raymond Williams, «Developments in the Sociology of Culture» in *Sociology* Vol. 10, No. 3 (1976), p. 505. - ٣٥
- James Feibleman, *The Institutions of Society*, (1956), pp. 26-7. - ٣٦
- Stephen Pepper, *The Sources of Value*, (1958), pp. 53 and 153-4. - ٣٧
- J.O. Hertzler, *American Social Institutions*, (1961) pp. 32-4. - ٣٨
- Talcott Parsons & Edward Shils, *Towards a General Theory of Action*, (1951), pp. 217-8. - ٣٩
- Lewis Coser, *The Functions of Social Conflict* (1964) pp. 40-57. - ٤٠
- H. Gerth & C.W. Mills, *From Max Weber*, (1964) pp. 341-3. - ٤١
- Milton Albrecht, *op. cit.*, 390. - ٤٢
- Peter Forster and Celia Kanneford, «Sociological Theory and the Sociology of Literature» in *The British Journal of Sociology*, Vol. 24, No. 3 (1973) p. 35. - ٤٣
- Ibid.*, 159. - ٤٤
- بالإضافة إلى معظم المراجع الواردة في هذه الدراسة راجع بشكل خاص: أسيد بنيس، التحليل الاجتماعي للأدب، القاهرة، ١٩٧٠، ونجوى أبو العيى، الأدب والقيم الاجتماعية القروية، رسالة ماجستير مقدمة إلى أدب من تونس، (١٩٧٦).
- Janet Wolf, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, (1975)
- Diana Spearman, *The Novel and Society*, (1966) Levin Schucking, *The Sociology of Literary Taste*, (1944) Robert Escarpin, *Sociology of Literature*, (1958) and *Le Littéraire et la Social: Éléments Pour une Sociologie de la littérature* (1970)



فصول

نعترم ائمة في أعدادها القادمة يادن الله فتح نافذة على الشرف
الأممية . حيث تصيف إلى باب الدوريات الأحبية عرضا للدوريات
الأممية . إلى جانب الدوريات الاحمرية والخرسية
(التحرير)

«عبرت الرومانسية طبيعة الأسئلة التي تعود القيد الأدبي بها على الأعمال الأدبية»
 بالتساؤل التقليدي : كيف تم هذا العمل ؟ تسأولا تخرجون عن من يتكلم ؟ وبما معنى البحث عن أصل الباقي أهم من تحديد معايير الصنعة وتقويتها ، أو لنقل إن تلك المعايير لم تعد تفضل عن هذا التساؤل الجوهرى : ومن ثم فقد أصبح الكاتب مسؤولا عن الإنتاج الذى يطمح أن يفسر الواقع معمود العمل الأدبى وشكله ، وواجه القيد بالسيرة أكثر من اهتمامه بالمعيار ، ومنذ بداية القرن التاسع عشر ظهر تهمان عكسها ، إن لم يكن متمازجا ، من أن هذا التساؤل الجوى : «ما العمل الأدبى فى شكله ومضمونه هو تعبير عن الذات لدى الفنان» وهو فى نفس الوقت تعبير عن المجتمع .

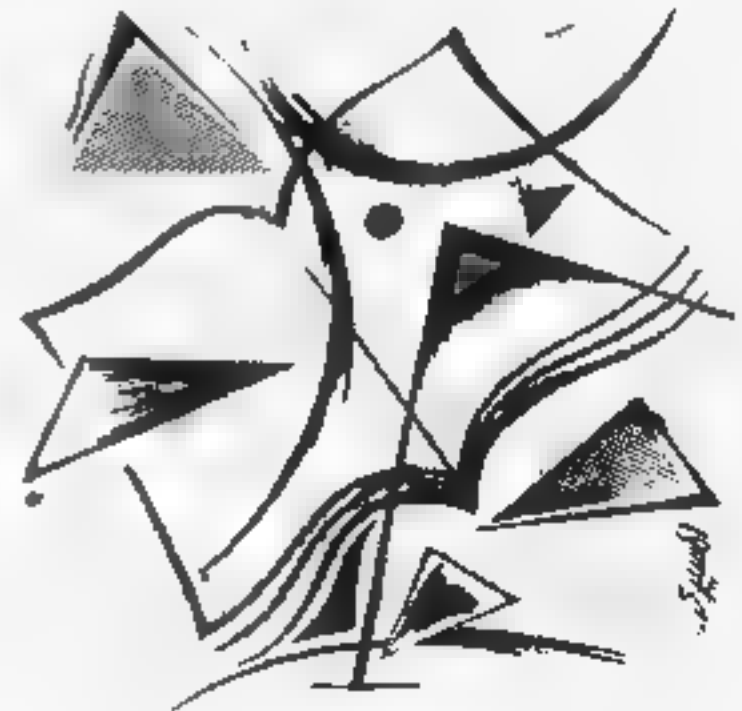
اجتماعية الأدب

حول إشكالية الإنعكاس

محمد بوريللى

ولازال الوضع ، بعد أكثر من قرنين من الزمان ، يعكس هذا الأزدواج فى التصير أكثر مما يقدم من إجابات متكاملة تربط بين الفنانين ، فالتأرجح الذى تبحث فى جذبه هذه الافتراضات تتنازع بها بين أكثر من محاولة الاندماج فى نسق متلاحم .

أما أن يكون الأدب تعبير عن المجتمع منذو اليوم فولا من نوصح بحث لا يحتاج إلى إثبات . وهناك عدة أمثلة تؤكد هذا ، فاديسه هوميروس تعبر دون شك عن اليونان العديمة ، وموسيقى بولس تعبر عن قرن نوبس الرابع عشر ، وتصوير ديلاكروا عن حرب سنة ١٨٣٠ ، ولكن محاولته تجاوز ذلك الوضع الساذج لتحديد طبيعة هذا التعبير وتكوينه ، يبرز مشاكل هذه متشاككة وشائكة . لم نجد بعد معولا مرضه لما



محمد بوريللى أستاذ الأدب بجامعة بانسي بفرنسا

وقد عرفنا مفهوم «الانعكاس» حتى الآن بطريقة سلبية، أي بطريقة التي (عدم ملائمة كصورة) أكثر مما عرفناه بطريقة إيجابية (في صلب العلاقة التي يؤسسها)، ولكن ربما كنا قد أوضحنا بعض الشيء العناصر التي يقوم مفهوم الانعكاس برابطها بعضها ببعض، أي بعض عناصر العمل الأدبي في علاقاته بالواقع التاريخي. وقد أدخل ليسر بين هذين القطبين مفهومًا وسطًا، من شأنه أن يحدد الخير الذي تزداد فيه هذه العلاقة، والذي نسميه اليوم «الأيديولوجيا»^(١٦).

والواقع أن العلاقة بين الواقع المادي للموسم للميكانيكيزم الاقتصادي الذي لا يشترط به حداً أفراد المجتمع الواحد، وبين الصور والأفكار التي يحتوي عليها العمل الأدبي، لا يمكن أن تتمثل إلا في وعي بعض الأفراد، الذين يكونون لأنفسهم، من خلال الإحساس المتحول والقاصر بالظواهر الاقتصادية والاجتماعية، تصورات وأنظمة معيارية لكي يميزوا عن وضعهم الخاص. وتستعمل هذه التصورات والأنظمة لفظ «أيديولوجيا»، وهو مفهوم أصبح منذ بداية هذا القرن موضع تحليل وتعريف.

وبادئ ذي بدء علينا أن نغير بين الثقافة و«أيديولوجيا» التي هي جانب حاصر منها. إن وسائل الصدق في المجتمعات البدائية، أو وسائل تجسيم المعلومات في المجتمعات الحديثة وإرسائها، أو القوانين التي تصمم عملية تبادل النساء في المجتمعات الآمازونية، أو الزواج في فرنسا وفي إنجلترا... كل ذلك ينظم في الإطار الثقافي لا الأيديولوجي، لأنه يمثل مجموعة من الوسائل غابتها الحماض على المجموعة، وذلك بتأمين ما كلفه أو توازنها الاجتماعي. وعلى العكس من ذلك الأساطير التي تفسر بدايات وسائل الصيد وبعض أنواعها العنصرية، أو الأفكار التي تبرر بوجاهة من التنظيم القانوني (إذا كان الزوج رأس الأسرة، حسب القانون النابليوني، فذلك لأن المرأة بطبيعتها أضعف من الرجل، أو لأن على المرأة أن تطيع الرجل كما يطيع الرجل الله) - فهذه تدخل في إطار الأيديولوجيا. إن هدف الأيديولوجية هو تقديم تأويل للواقع الطبيعي والاجتماعي، وتقديم تفسير لكل الظواهر التي تثير تساؤلات ومن شأن هذا التفسير أن يعتمد على الفكرة، التي تشدد بدورها في جوهرها أو في السمة الأساسية لكونها الشيء.

وقد تبدو الأيديولوجيا غير مثيرة من العلم، مادامت تنبع من نفس الرغبة في المعرفة. والواقع أننا نعرف، منذ النتائج التي توصل إليها بشلار، والتي استخدمها التوماس، أن العلم قد يبدأ من الأيديولوجيات ولكنه يتكون على نحو مصادفاً، ذلك أن الانفصال الإدراكي يحدد الوقت الذي يبدأ فيه الانفصال النهائي بين العلم والأيديولوجيا^(١٧) وهي لا شك هي أن المعرفة تتمثل في الأيديولوجيا. ولكن بصور عديدة على غرض. ومن أجل ذلك فإننا نقترب إلى المصباح الدقيق، وإلى وسائل التحقق التي يلزم بها العلم ومن ناحيته أخرى - «أيديولوجيا» سمي إلى التفسير الكلي، إلى التصنيف إلى الجسم، في حين يكون لتأويل معنى مرحلياً، يتحرك في نطاق ضيق، ويسعى دائماً إلى توسيع نطاق البحث. وهو عندما يتوصل إلى كشف ما، يراجع بما دمج عنه في صورة النتائج الجديدة.

وكما كان من السهل أن نجد في روايات بلزاك أو ستاندارد تماثلاً مع المجتمع المعاصر، فضلاً عن إصباح الكتاب أنفسهم عن رغبتهم في تصوير المجتمع، فقد ظهرت في لغة النقد الأدبي مجموعة من الاستعارات التي تؤكد هذه العلاقة التماثلية، مثل «تخيل»، «صورة»، «انعكاس»، «مرآة»، الخ... وإذا كان من المعروف أن هناك نوعاً من الأدب يقوم - وله الحق في ذلك - بتصوير المجتمع، فإن هذا الحق لم يكن موحداً إلا لبعض الأنواع الأدبية المحددة، وبخاصة الأنواع المتداولة التي كانت تحاكي الواقع اليومي أو العفوي أو الاجتماعي، وبما الساتيرة والكوميديا. وإذا كان الوقت لم يحن بعد لنقول بأن مناساة راسم إنما تقدم صورة ما للمجتمع الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر، فإنه كان من المؤلف وقتئذ القول بأن هولبير يصور «عادات عصره»، وبأنه يقدم للطبقة البورجوازية ولرؤاد الصالونات الأدبية مرآة كان من السهل عليهم التعرف فيها على سماتهم المشتركة. إن صورة المرأة^(١٨) - وقد اتسع مجال استخدامها - قد طبقت منذ القرن الثامن عشر على الرواية. ويحصرنا هنا قول سان ريال، الذي استخدمه ستاندارد في مقدمة الفصل الثالث عشر من الجزء الأول من رواية «الأحمر والأسود»، حيث يقول إن الرواية «مرآة يوسعها أن تكون نزيهة على طول الطريق».

وفي القرن التاسع عشر، أصبحت صورة المرأة ومرآة للبيان الخاص بالرواية الواقعية. من بلزاك حتى زولا وكذلك تنظم أعمال تولستوي في الاتجاه نفسه. وهي الأعمال التي حاول لينين أن يخلطها في مجموعة من مقالاته الشهيرة بعنوان «ليو تولستوي، مرآة الثورة الروسية»^(١٩). وهذا نص تأسيسي؛ ذلك لأنه يستخدم، للمرة الأولى، كلمة «انعكاس»، لا بمعنى محاري، بل في إطار محاولة لتحديد هذا المفهوم. وقد استشهد ليسر بعدم الملائمة بين الصورة والمحاولة النظرية، وأحسن بالصح لدى قد يقع فيه الناقد بسبب عدم الملائمة هذا، فقال: «لا نستطيع أن نطلق كلمة مرآة على الظاهرة التي ليس بوسعها (تولستوي) أن يعكسها بطريقة صحيحة»^(٢٠). إن هذه المرأة التي نحن مدعوون للتعرف عليها في أعمال تولستوي لا تعكس سوى جوانب جزئية لواقع اجتماعي لا يستطيع الكاتب، مهما بلغ من حقيرة، وبحكم الرواية التي يعالجها موضوعه، أن يستوعبه كاملاً، وإن عكس بعض جوانب الأساسية، للثورة. والمهم في هذه المرأة التي يقدمها ليسر بصور بسيطة لظواهر الأفراد أو الأشياء، بل للعلاقات التي تعبر عن تفاهت أو صعود أو آمال أو صراعات، وبمعنى آخر تعبر عن صدمات القوة التي تتحكم في مجتمع الروسي وآثارها، التي تؤدي في الثورة وهو لا يتمثل هذه القوة المتصارعة بصفة مباشرة، بل من خلال أيديولوجيا طبقية لا يتمسك بها في الأصل ولكنه ارتبط بها وهي طبقة الفلاحين. إن ما تعكسه روايات تولستوي ليس العلاقات الحقيقية ولكن صورة هذه العلاقات على السطح الذي تمثلته تلك الطبقة، مع كل المتناقضات التي تقوم عليها، وبعبارة أخرى فإنها تعكس التناقضات التي كانت تتمثل في فكر تولستوي وتظهر في أعماله أو على الأقل تتلامح مع الظروف المتناقضة للنشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتها^(٢١).

من المصنوع الكلى ، ومن ثم فهو يعبر عن رؤية متميزة ، مرهان ما يحولها الإيديولوجيا ، بسبب اتجاهها إلى الشمول ، إلى رؤية كلية ، لا تترجم في لغة الفكر سوى جانب «المؤقت» لموقف ملموس فتلا من خلال الإحساس بالتموق الاجتماعي لدى الطبقة الأرستقراطية في النظام الإقطاعي ، فإن الإيديولوجية الأرستقراطية تعم نوعاً من التموق الأبدي الذي يأتي عن طريق الانتماء إلى حرس مختار . وهي بذلك تحول «تفوق وصح» إلى «حتمية حق» ، أي تحول الحادثة العابرة إلى جوهر أزل

وعندما تتاحل البورجوازية من أجل القضاء على الامتيازات ، فإنها تفعل ذلك من خلال المبدأ الشمول الذي ستعوم به دراجه في إعلان حقوق الإنسان والمواطن : «جميع الناس أحرار ومتساوون في الحقوق» . ولا خيار - مظهرياً - على هذا التأكيد ، إذا لم يكن يحول الحرية إلى صفة دائمة للجوهر الإنساني . وفي الواقع يتوقف الأمر على تفسيرنا لفعل «الكيونة» لتأكيد كهذا . وسيفضل التأكيد خاطئاً لو أنه كان من باب تحصيل الحاصل ، فيمكن أن نعتبره في ضوء الواقع ، ولكنه تأكيد أيديولوجي ، لأنه يقدم الحرية من حيث هي صفة - لا يمكن التحلي بها دون إثم - للجوهر الطبيعي للإنسان . ويأتي هذا التأكيد مطابقاً لفكرة معينة عن العدل ، إذ أنه جعل الحرية هدفاً اجتماعياً لاحقاً بصورة طبيعية لقاعدة تقوم على أساسها الأوضاع المادية للحرية الشخصية والاقتصادية والسياسية

ويجب أن يكون جميع الناس أحراراً

وتظهر الطبيعة الإيديولوجية لتلك العبارة الشهيرة الخاصة بحقوق الإنسان عندما تنبئ وطبقها للزوجة : على المستوى النظري (تعريف الحرية والمساواة كحقوق طبيعية) ، وعلى المستوى العملي (المصادبة ، باسم هذه الحقوق ، بالقضاء على الامتيازات ، وإقامة ديمقراطية ، ومن ثم تثبيت سلطة البورجوازية وتبريرها) . ولكن سرعان ما كان العمال والمليونون أول الصحابة ، فقد انتزع من انفضة الأولى حقها في الحركة ، ومن الفئة الثانية حقها في الحرية (استمرار الرق) (١٢١)

وهناك ارتباط وثيق بين من يروج لوعي معطوط ومن يحتفه ، فالأرستقراطية التي تعتقد أن التعالي والاضحار من السمات للمصاحبة للجدور العريقة ليست أكثر استارة من طبقة الملاحين التي تنظر إليها بوصفها نموذجاً إنسانياً معوقاً . ومن هنا كان يوسع أن يقرر أن عنصر «الاعتزاز» يمثل سمّة مشتركة بين لسيل والعلاج ، ذلك لأن سلوكها لا يرتبط بالواقع بل بصورة مثالية (هي في اعتقادهم حقيقة) ، يحدد كل منها من خلالها علاقته بالآخر (١٢٢) إن الإيديولوجيا ، من حيث هي محار للتجريد ، تساعد على شأه جميع أنواع الاعتزاز . ومن ثم فإن إشكالية الانعكاس في اجتماعية الأدب لا تفعل عن نظرية الاعتزاز

وضيق هذا مثالا يوضح الظروف التي تنشأ فيها الإيديولوجيا وكيف تتحول إلى هذه التسمية . فالكتاب الفرنسي «جان جيون» الذي عاش في النصف الأول من القرن العشرين ، قد جعل من نفسه - في جزء كبير من أعماله - للناصح عن الحصار الرينة التي كانت متدهورة في ذلك الوقت وإن ظلت تعتمد على جماعات الملاحين التي تعم باكتفاء ذاتي في

وإذا كان كل ما في الإيديولوجيا يدعو إلى تثبيت المعرفة ، فربما كان مرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا تحاول الاستجابة للالتزام هو أهم بالنسبة لوسيلة عملها من رعتها في المعرفة ، فهي تسمح للفرد بصنعة عضواً في الجماعة ، بل بصنعة الفردية ، أن يتلمس موقعه بالنسبة للعالم وللجموع وأن يؤول العلاقة التي تربط الوصح الخاص للمجموعة أو للفرد بالبنية التي تحتويه ، فهي إذن تتبع له أن «يتعمق» ، وذلك بإصغاء معنى وقبة على طريقة إدماح عنصر حرى في البنية الكلية التي يتسنى إنيها أو تكامله معها . ويبدو هذا الدور غاية في الأهمية بالنسبة لأكتوسير الذي يقول مؤكداً : «تتميز الإيديولوجيا بوصفها سقفا للتصور عن العلم من حيث إن الوظيفة العملية - الاجتماعية تتطلب فيها على الوظيفة النظرية (أو وظيفة المعرفة)» (١٢٣) ومن خلال هذا المعنى يبدو مفهوم «الإيديولوجيا» قريب المشبه بمفهوم «رؤية العالم» Weltanschauung الذي كثيراً ما يعبر عن صورة الإنسان في علاقته بالطبيعة أو بالجموع كما يراها الكاتب . ولكن لوسيان جولدمان يميز بين هذين المفهومين : «الإيديولوجيا» و «رؤية العالم» (١٢٤) فالأولى تبدو دائماً - في نطاق الحدود لتي ، يعرضها الموقف التاريخي - رؤية كلية ، في حين تعبر الثانية عن رؤية جزئية .

وبالرغم من مظهر الإيديولوجيا الذي يحاول أن يربط بين موقف خاص ومصنوع كل ، فإنها في الواقع تفرغ هذا المصنوع الكلى ، لأنها ليست جدلية ، ذلك لأنها لا تميز بين البنية ومصنوعها ، أو بين القانون وجدلته الحركية . إنها تتمركز حول ذاتها ، ولا تتردد عن كونها وهماً مركبة أشمل .

لا يعنى هذا أن الإيديولوجيا وهم مطلق ، وإلا انهارت كلية . فهي تبدو «حقيقة» لمن يحتفها ، إذ أنها تسمح بتفسير ممكن لمواقف مادية محسوسة حقا . ويعرف كارل مانهام في كتابه «تشخيص من أجل الزمان الحاضر» أو «تشخيص عصرنا» - يعرف الإيديولوجيات بأنها «تفسيرات أو تأويلات للموقف ليست من نتائج تجارب فعلية ، ولكنها نوع من المعرفة المشوهة الناتجة عن هذه التجارب» ، من شأنه أن «يحيى الموقف العمل» ، ويمكن من فرض الضغوط على الفرد . وقد يقترب هذا المفهوم مما يسمى بـ «الوعي المفلوط» ، ولكنه لا يتدمج فيه (١٢٥) .

وقد تكون الإيديولوجيا نتاجاً للوعي المفلوط أو تعبيراً عنه . وهي أيضا بلورة مفهوم محدد ونظري لمصنوع داخلي لأزال مهيماً ، تلك البلورة التي لا تتم إلا وفقاً لشروط معينة . وهنا يظهر الدور الأساسي لما يسمى «بالمستوى الفكري» (١٢٦) ، أي دور الكاتب على الأخص ، الذي يستطيع من خلال الثقافة والمعرفة ، اللذين يتمتع بهما ، أن يصوغ ذلك المفهوم ، ولكنه في نفس الوقت ، وبحكم وظيفته بوصفه منتجا لبرسائل ذات الاستخدام الجماعي لا الخاص (أي الأعمال الفكرية) بظن الوحيد القادر على شرح هذه التركيبات الإيديولوجية على مستوى جماعة . ذلك هو الموقف المزدوج والمتناقض الخاص بالكاتب ، وبصفة أعظم بالفكر (١٢٧) ، الذي قدر له أن يكون الممثل الأعظم لوعي مفلوط .

ولكن هل كل وعي يحمل إيديولوجيا ، لا بد أن يكون وعياً مفلوطاً ؟ ربما . قد يرجع ذلك إلى أن الصمير لا يعنى سوى جانب جزئي

إلى إحصاء قرى بأكملها . وقد كانت هذه الهجرة تتم دون موصوء . ذلك لأن فلاحي تلك المنطقة لم يشعروا بالندم بتكهنهم بها ، نتيجة نقص الموارد ، ولعدمهم عن وسائل المواصلات والاتصال بالعالم الخارجي . وإذا فصح « جيونو » بالحصارة الريمية لم يكن شغلهم الشاغل ، وب كان هو نفسه قد ارتبط بهذه المنطقة التي ولد فيها من أب إسكافي وم تمتلك حاورنا في أحد شوارع مانوسك ؛ فقد شعر أيضا بتأثير هذه الهجرة على الحرفيين أمثال والده . والواقع أن « جيونو » لم يكن يعبر عن مطالب فلاحين لا موارد لهم . بقدر ما يعبر عن خوف تلك طبقة البورجوازية الصغيرة ، التي كانت ضحية أزمة ، أو التي كانت تخشى أن تكون كذلك ؛ تلك الطبقة التي لا تسهم بطريق مباشر في النمو الاقتصادي الناشئ عن الرأسمالية ، بل تشعر بأنه يهدد وجودها في نهاية الأمر .

و « فاعلة الإيديولوجيا » في أعمال « جيونو » لا تمثل في حصة فكرة « مشروع المجتمع » الذي تقدموا إليه بقدر ما تمثل في انقضاء الذي توجهه إلى نظام الرأسمالية الصناعية . ومن خلال هذه الأهم رواية ينصح نوع من التنافس ؛ فهي أعمال لا تقدم حلاً إيجابياً بقدر ما هي شديدة الاستنكار لوضع قائم هو . وإن بدت تقدمية في طرحها لنقضايا المرتبطة بالحصارة المادية والمجتمع الاستهلاكي ، فإن في الواقع رجعية في استخدام نموذج مثالي يود لو أنه تحقق من خلال إعادة بناء المجتمع الرقبي التقليدي . وقد ظهر ذلك جلياً في العقد الرابع من هذا القرن ، حتى ذلك التاريخ كان البار يحس في « جيونو » ميله للفوضوية والرفض . ثم كانت محاولة احتوائه من جانب حكومة فيشي - على الرغم من - عندما توجهه بطل « التغي بالعودة إلى الأرض » . والارتباط بالقيم الريمية . ونحن إنما نسوق هذا المثال ليس كيف أن بعض المفاهيم قد يعترس ما يسمى بالاستخدام المزدوج Ambivalence من خلال تغيير في المعنى أو في الوظيفة المرتبطة بالنظام الذي يحتويه .

وفي القرن الثامن عشر ، هيمنت فكرة الطبيعة على فكر « روسو » و « فولتير » و « ديدرو » ، ولكنها أثرت بآثار عظيمة في تأملاتهم الفلسفية ؛ مجسداً عند روسو شكل سلاح لرفض جذري لأسس مجتمع قائم . فإذا كان الاعتقاد الفلسفي يرى أنه من الممكن إعادة بناء مجتمع جديد على أسس أكثر تلاقحاً مع « القوانين الطبيعية » ، فإن « روسو » يحاول أن يثبت عكس ذلك بقوله إن المجتمع المدني طاسد في جوهره ، وأن تقدم العلوم والفنون يساعده على الظلم ونفسد الاحتماء . وأنه لا حاجة إلا إلى حياة قريبة من الحياة الطبيعية . فهي وحدها التي تستطيع أن تمنح الإنسان السعادة والاستقرار . وقد نسب « فولتير » و « ديدرو » فكرة مقابراً هو أكثر ارتباطاً بالطبقة البورجوازية المتصاعدة ، التي كانت تصارع من أجل الوصول إلى السلطة . أما « روسو » الذي عاش على هامش المجتمع ، فتاج وسط حرف ، سويسري في فرنسا ، وفرنسي في سويسرا . فإنه يعبر بطريقة مختلفة عن مخاوف هؤلاء الذين يخشون من التعبير الاجتماعي الذي سيفضي عنهم . وهم لأستغرافية (١٧) والبورجوازية الزراعية (١٨) . والحرفيون النح وربما استطاع « روسو » - لأول مرة - أن يحدد القلق الذي بدأ - منذ القرن الثامن عشر - يتربس الأسئلة الخاصة بغاية الحصار العرية وقيمها ومن ثم يرى أن التمكيد نفسها - ذات القدرة العائبة على الاستغفاء في بحر إيديولوجي

البناء يفسد للرعي وتعدد الزراعات والأعمال الحرفية (١٩) . وقد صور هذا الكاتب التقدم الصناعي الذي كان يهدد هذه الحصار الريمية . والذي أدى إلى هجرة هذه الجماعات من القرية (انتشار الآلة التي تقتل الحرفي الصغير . وظهور قيم اجتماعية جديدة قضت على القيم التقليدية للحصارة القديمة) . وقد واكب هذا الوصف قصبة واقعية ، فالمدينة مكان صراع . حيث يفقد الإنسان نفسه وحرته . وحيث تحول الآلة إلى عبد . وتفتت الحصار الصناعية من جذوره ، وتبعده عن الطبيعة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنمو الإنسان . ومن السهل التعرف هنا على تروية أخرى لهذه الإيديولوجيا ظهرت في القرن الثامن عشر وأعطاها « روسو » وب شكل مصد

إن هذه الإيديولوجيا التي تستمر طوال القرن التاسع عشر ، وتعود إلى ظهور اليوم وراء بعض التيارات التي تنادي بالعودة إلى الطبيعة ، تصبغ الصرخ بين الطبيعة والثقافة مصبغة للعاصرة ، وذلك تحت الضغط المستمر في أوروبا منذ سنة ١٧٥٠ للرأسمالية الصناعية التي تعي بالندن على حساب القرى ، وتحول مركز ثقل المجتمعات الحديثة نحو المدن (٢٠)

إن هذه الإيديولوجيا « الرجعية » (بالمعنى الحرفي للكلمة) التي تدعوا إلى مقاومة تطور المجتمع الحديث ، والرجوع إلى الوراء ، ليست جديدة كل الجدة ، بالرغم من أنها كانت محورا أساسيا في فكر القرن الثامن عشر ، فقد طملا تعي شعراء اللاتينية ، وعلى رأسهم فرجيل وهوراس ، « بانصرمدهي » للإنسان ، وبراءة الأرملة الأولى . حيث كان الإنسان يعيش من عمل يديه ، و نجس نام مع الطبيعة أما في العصور الوسطى ، فقد تخلفها تيار ذو صبغة دينية ، يركز على فساد المدينة ، مثل روما أو باريس ، ويرى أنها « الجسم على الأرض » ، أو « مأوى إبليس » ، وأنها أصل جميع الشرور والكبائر . وقد كرنا هذه التهمة بتيمة بابل القديمة ، التي ظهرت مع بدوع العواصم الكبرى ، حيث تتركز السلطات . وهنا لك أيضا في الأدب القديم والحديث أمثلة أخرى لتكوينات أيديولوجية مماثلة ، كالشعر الرعوي لشعراء الإغريق واللاتين ، والكوميديا والرواية في القرنين السادس عشر والسابع عشر

وكل هذا يؤكد أن المجال الإيديولوجي مكثظ بالصور والخيالات والأساطير ، خصوصا في ثقافة تمتد عبر ثلاثة آلاف سنة ؛ فهناك أشكال أيديولوجية قديمة تظهر على السطح من جديد ، وتعاد صياغتها لكي تؤدي وظائف أخرى . وعلى سبيل المثال قدم الأدب الرعوي إلى الأرستقراطية (في شكل كوميدي راق) للصور المثالية للعودة إلى الطبيعة ، مع فهمه لمعالم تلك الطبقة التي لا تقوم بأي لون من ألوان النشاط الاجتماعي ، وإخفااته للظروف الحقيقية لحياة الريف . ومع أن الهدف واحد ، فإن الرواية - عند « جيونو » - تأخذ شكلا معياراً ، وتتمو في قدر يس هو بالإطار الرعوي ، وتؤدي أغراضا مختلفة . وقد ولد « جيونو » في مانوسك بمقاطعة البروفانس العليا في الجنوب ، وهي منطقة رعي ، وسكانها من صغار الملاك الزراعيين ، ومواردها ضئيلة نتيجة لخصائص الأرض وطبيعتها الخلبة . وفي أواخر القرن التاسع عشر ، عرفت تلك المنطقة نوعاً من الهجرة الجماعية المكثمة إلى البلدان المجاورة ، أدى

معنى ، يمكن أن تستخدم في أعراض مضادة ، إذا هي دخلت في بيت إيدولوجية مختلفة الاتجاه .

ولنعد إلى إشكالية الانعكاس التي ترتبط بالمستوى الإيدولوجي ، أعلى ذلك المجال الوسيط ، حيث تتم عمليات استثمار للعاني والقيمة . فقد شعر «جيونو» - بحكم شأنه وظروفه الاجتماعية - بمحاول تلك الطبقة البورجوازية الصغيرة من إبحارات الرأسمالية الحديثة . وقد ظهرت هذه المحاول على شكل شحج لكل ما هو مرتبط يدنيا للمال والأعمال وكل من يحصل على سلطة ما عن طريق المال . ومن صفات «جيونو» أنه ، عندما اعترض على أساليب ذلك العصر ، لم يعترض على أفراد بهيمتهم أو مجموعات معينة ، ولكن على زمن أصبحت المادة فيه هي كل شيء ، وأصبحت المصلحة هي معبوده الأول . والغريب أن ذلك لم يقده إلى النتيجة المنطقية التي كانت مائدة في ذلك الوقت ، وهي خطية بالملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ، فهو يكتفي بأن يشير إلى حدود تأمسه لدى لا يستطيع تحاوره . ويود لو استطاع أحد أن يستشر فكره تلك . وثمة ملاحظة أخرى ، فإن هذه البورجوازية الراضة لمستقبل تحدده لرأسمالية أو الاشتراكية ، لا تجد لها حلوى سوى في الرجوع (المغال) إلى الماضي . ولكن هذه الصورة أو تلك المرأة لا تعكس البورجوازية من حيث هي طبقة (كما كانت الحال بالنسبة للطبقة الأرستقراطية في القرن السابع عشر ، التي كانت ترى نفسها من خلال المرأة المكبرة للأمراء والأميرات في أساطير الإغريق والرومان وتراجيدياتهم) ، بل تقدم صورة من حياة بسطاء الفلاحين المقيمين في جبال البروفانس العليا ، يصفونها «جيونو» بطريقة تكاد تكون أقرب إلى الملحمة منها إلى الواقع . وهذا يؤدي إلى ثلاثة اتجاهات متعارضة بؤرة الاهتمام وتصميم الوعي للخطوط

١ - الحالة الاجتماعية الكلية للمجتمع الفرنسي في سنة ١٩٢٠ .

٢ - الحالة الاجتماعية الخاصة بشريحة هامشية من البورجوازية .

٣ - الحالة الخاصة بشريحة أخرى من المجتمع : طبقة الحرفيين الريعيين .

٤ - وأخيرا الانتقال من الواقعية إلى عالم للملحمة

إن «الحكايات» التي نلصقها علينا روايات «جيونو» تبدو كما لو أنها استعارات شاعرية ، نمر عن رغبة سياسية ، وانعكاس هذه الرغبة إنما يصل إلى المتن من خلال الأسطورة التي قامت الرؤية للملحمة بدلا منها ، (على نحو يجعله يتوحد بالرغم من صدانه مركزية) في نسق سماته الثلاثي والحال ، وقد يتطلب العمل الفني ذلك قبل كل شيء^(١٩)

ورعنا مثلث الإيدولوجيا ذات النبرة القديمة مرحلة من مراحل تطور صميم طبقة البورجوازية الصغيرة ، ولكنها لم تكن لتجعل روايات «جيونو» ذات إشعاع خاص إلا لأنها افترشت الأرضية الإيدولوجية الموعلة في القدم ، والمهتظة بممار نصيبية ما تلت أن تشط من جديد ، كالتفتي مجال الحياة في أحضان الطبيعة ، في مقابل الفساد الحسدي والأخلاق في حياة الحصر . ونعوق الأحاسيس على القدرات الفكرية (اتجاه الرومانسيين) ، الح . ولذلك قرر شأن الهجيات المختلفة نقي يروح ضحيها الإنسان في التجمعات الكبرى ، والتي يسها النمو

الانتقال للحضارة الصناعية ، أن تزيد من الالتئان بايدولوجيات التي تردد في أعمال «جيونو»

وخاتما فإنه بوسعنا أن نلاحظ أن التحليل الموسيولوجي أو الاجتماعي للأعمال الأدبية كما يتدلى من خلال مفهوم الانعكاس وبطريقة الإيدولوجيا ، لم يقدم بعد الجواب الشاق عن عدد من الأسئلة المهمة ومن ذلك :

١ - ما موقفه من أعمال أدبية ذات مضمون إيدولوجي دارج (مثلا قصيدة لامارتين «البحيرة») ، أو كثير من النصوص التي تنعني بالعودة الرائلة أو الزمن الذي يمضي ولا يعود ؟

٢ - ما موقفه أيضا من أعمال ذات مضمون إيدولوجي ضعيف (عنا للناسبات ، الشعر الوصفي ، قصائد الحب ، الخ ...) أو حال من المعنى (العب بالآلفاظ في أعمال بعض البلاغيين) ؟

ومارال التحليل الاجتماعي حتى الآن أكثر اهتماما بالرواية ومسرح منه بالقصيدة . وحتى بالنسبة للنوعين الأخرين ، فإن الاهتمام يمحصر في الرواية الواقعية ، والتراجيديا الكلاسية ، والدراما الرومانسية ، لأنها ذات مضمون إيدولوجية ثرية وواضحة . ويبدو أن «بطرية الانعكاس» تلائم الأعمال التي تصور المجتمع ، فهي تخلص إلى الاعتراف بأن ذلك حد من حدودها ؟

٣ - وما قولنا في أوجه النشاط الفنية التي لا تعنى بتصوير واقع ما في مجالات الموسيقى والتصوير والنحت ، وفي الكثير من إنتاج الفن المعاصر الذي يلجأ إلى وسائل إنتاج جديدة ؟ هل يقتضينا الأمر أن نركب بطريقة غريبة - وأحيانا اعتباطية - المعنى الإيدولوجي لسيمفونية ما من أعمال موزار أو بتهوفن ؟ وهل يلزمنا أن نتعالى على تلك الأعمال التي لا تعكس بطريقة واضحة محتوى اجتماعيا ، أي تلك التي تعرض تقديم رؤية ، ما للواقع ؟

٤ - ومن جهة أخرى ، كيف لنا أن نحدد الإطار الاجتماعي للأشكال الجمالية ، التي نعرف أنها تتمتع بحرية نسبية منذ زمن بعيد ؟ وإذا كان قد توصلنا اليوم إلى معرفة الصلة التي ربطت بين ازدهار من الباروك والحركة الدينية المصادرة للإصلاح (فقد لحأت الكنيسة ، لكي تقوم التيار العقلاني لحركة الإصلاح ، إلى تشجيع هذا الفن الذي يجانب الأحاسيس والخيال ، وبشر الحواس أكثر مما يشير للعقل ، ويفضل تصوير الحركة على البناء المنظم)^(٢٠) ، فإننا نعلم أن الكنيسة قد ساعدت على شر هذا الفن ولكنها لم تكن سببا في مولده . هل هناك صلة - من نوع ما - بين الأشكال الجمالية في «جوهرها» وفي تطورها ، ولعروف الاجتماعية ، والاقتصادية لظهور تلك الأشكال أو لانتشارها ، كما تنعكس في الإيدولوجيا ؟

٥ - وأخيرا ، ما مصير ما سميته بنشاط «اللعب» لدى ريمكاك في بداية الأمر لبدا المحرك لكل النشاط الفني ؟ إلى أي مدى يرتكز هذا النشاط الفني على الممارسة الحرة للمكائنات ، على بعض جوانب ممارسة اللعبة التي قد تتأثر بالإيدولوجيا ولكن لا تتشكل وفق اتجاهها ؟^(٢١)

كل هذه الأسئلة وغيرها لم تجد جوابا شافيا بعد . وربما لم تكن في حاجة إلى بناء نظريات جديدة بقدر احتياجنا إلى دراسات متعددة

احتجاجية الأدب

١٢- وفي «إيديولوجيا ويوتوبيا» ، يؤكد مانهايم على الدور الأساسي للمفكر وهو يرى على سبيل المثال ، في مرحلة ما قبل الثورة ، في جزء من أوروبا في بداية القرن ان القضية الاحتجاجية الوحيدة القادرة على الوعي بالانتماء ليست البروليتاريا (الطبقة العاملة) بل ما يسمى «بالأنتلانتا» غير المرتبطة .

١٣- حرم قانون ليغاليز الصادر في 12 يونيو سنة ١٧٩١ (بعد أقل من سنتين من إعلان حقوق الإنسان) ، المحاصيات والمطاعرات لما قانون أول ديسمبر سنة ١٧٩٣ فإنه أشد نقار العمل الذي يعمل لصالح الممثل كل الحقوق على العامل . ولم يقض على الرق إلا بقرار صدر في 4 فبراير سنة ١٧٩4 ، ولكن سرعان ما يقض في رسم لاحق

١٤- ان تاريخ مفهوم الاغتراب متشابك ، خاصة وأن هذه الكلمة تشير إلى صدمات تأمية مختلفة للغاية ، بدءا من الاغتراب ذي الصبغة القانونية ، الذي يحويبه انصار «عن طريق البيع أو الاحياء» عن ملك خاص ، حتى «الاغتراب» كما عرّفه ماركس في عالم الاقتصاد (العامل ينظر إلى نتيجة عمله كشيء غريب عنه ، مستقل عن فكره الإنتاجية) ونحن نشعره هنا بالغمي الذي استخدمه ماركس في «مخطوطات سنة ١٨٤٤»

١٥- ولد «جيورج» سنة ١٨٩٥ وتوفي سنة ١٩٧٠ . من أفضل أعماله الروائية التي تسمى بالخيال الفني الفنتازي «هضبة» سنة ١٩٢٨ ، و«وحد من يومين» سنة ١٩٢٩ و«أهية العالم» سنة ١٩٣٤

١٦- راجع «نظريته لروا» ، ب . «الرواية العربية في فرنسا»

١٧- يجب ألا تنسى أن غالبية المصنفين «ميسور» كانوا من الطبقة الأرستقراطية .
١٨- لقد رسم من أجل تلك الطبقة نموذجاً للاستغلال الزراعي ضمنه رواية «هيليوس» الجديدة ، حيث يقوم السيد «دوقار» روج «جول» بالإنعزال الأوسع للعمال للفاية على هذا النوع من النشاط الفني

١٩- لقد أكد لويسيان جولدمان مرارا ، خصوصا في كتابه «الإله الخلق» (باريس - جابار سنة ١٩٥٥) ، في كتابه «نحو احتجاجية» (الرواية - باريس - جابار سنة ١٩٦٥) الدور الرئيسي لفنان في تلك العمليات التي يرميها أن تحقق أقصى درجات الخلاص ، سواء على المستوى الإيديولوجي أو على المستوى التشكيلي ، وعلى العلاقات بينيا ، وعلى علاقاتها بالعمل الفني

٢٠- عن الباروك - راجع كتاب «ألف» ... «الباروك والكلاسيكية» - باريس سنة ١٩٥٧ .

٢١- بالنسبة لبعض الفلاسفة ، مثل كورنيلس أكسلوس (لغة العالم باريس سنة ١٩٦٩) أو جاك دريدا (ألمانية ، العلامة واللعب ، في الكتابة والاختلاف ، باريس سنة ١٩٦٦ ، فان اللعب هو أساس كل ثقافة .

■ ■ ■ ■ ■

وموضوعية ، قد سعت لها مفاهيم ، ونقيم لها مناهج من خلال تحليل محدد لكي نتوصل إلى أقصى لمالية لهذه المفاهيم ولنتجربها على مختلف النصوص . وفي النهاية ، علينا أن نحصل عن كل تحزب ، وأن نتذكر دائما أنه العصر الطرقي للولوع في الخطأ هو الاعتقاد أننا دائما على صواب

• هوامش البحث

١- بعد مدام دي ستابل أول من به إلى لعبة العلاقات بين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والسياسة ، في مؤلفها الذي ظهر سنة ١٨٠١ «حول الأدب في علاقته بالقرسات» . وبعد هذه سموات من هذا التأكيد الذي جاء على لسان الفكرة لتصرفي مقام دي ستابل . نجد الجيني يلتزم دي بوبالد يعود يؤكد أن «الأدب هو التعبير عن المجتمع» . ومن ناحية أخرى فإن سانت ييف بعد توجه الأول في هذا المنطق السيكولوجي الذي «يبحث عن الإنسان في الكتاب» ، تسمى أنه يبحث عن هذه الشخصية المعقدة التي تتراعى في نفس الوقت تكتشف من خلال العمل الأدبي

٢- استعملت كلمة «مرآة» بكثرة في هذه القرون الوسطى ، وكانت تشير في هذه الحقبة إلى نوع تعليمي انتشر منذ القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر . ولقد أمثال هذا النوع لطبقات مختلفة من الأفراد «مرآة العذارى» ، «مرآة الزاهيات» .. الخ. والمرآة هنا لا تعني ما هم عليه بل ما يجب أن يكونوا عليه . وبكسر العرف السائد حاليا كانت وظيفة المرآة حينذاك معجزة وببست تصويرية

٣- بيني ، عن الأدب والقر ، باريس ، المنشورات الاحتجاجية سنة ١٩٥٧ (ص ١٢) .
٤- فلسفه ص ١٢١ .

٥- نريد من القليل لمفهوم «الانكسار» كما نوضحه لين في هذه الميسور غير البقايات ، يحاول نص مشهور (من أجل نظرية الإنتاج الأدبي - باريس ، ديسمبر سنة ١٩٧٠ ص ١٢٧ - ١٥٧) أن يلمس آثاره المختلفة . ومن ثم يتجاوز أحيانا مكر ليس الذي حرصه مقالاته تلك

٦- ان لوتسوى يتكلم من وجهة نظر الفلاح الساذج وهو يمثل سيكولوجية هذا الفلاح في هذه وفي بعده (بين ص ١٣٤) . وإذا كان هناك تشابه فهو بين أفكار الفلاح الروسي وأفكار تولسوى ، ولكن كيف لنا أن نضع أيدينا في فرائع التاريخ على هذا ، الفلاح الساذج ، الذي يعتق الكتاب وجهة نظره ؟ وما العلاقة بين أفكاره والوضع المادي الذي نجا بدخله في المجتمع الروسي ؟ هل يمكن الكتاب بأن «يظل» في مذنبه سيكولوجية هذا الفلاح ؟ هذه الاسئلة جميعا لا يجب هنا نص بين

٧- من أهم الأعمال التي توضح نظرية الإيديولوجيا مؤلف لوكاتشر «التاريخ والوعي الطبقي» سنة ١٩٢٣ وكتاب كارل مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» سنة ١٩٢٩ و«دنتشيم عصرا» سنة ١٩٣٥ ، وأيض دراسات هري ليهير وشاتليه «إيديولوجيا وحقيقة» في كوشات مركز الدراسات الاحتجاجية ، العدد ٢٠ أكتوبر سنة ١٩٦٢ ، وأخيرا كتاب ألكسندر «من أجل ماركس» سنة ١٩٦٦

٨- هي نظرية المعرفة الصلبة لمانتون بشار هناك مؤلفاته «الفضاء من تريب للفرقة» - باريس سنة ١٩٢٩ ، و«نكوي الفكر العلمي» - باريس سنة ١٩٣٨ أما مفهوم «الاختصاص الإدراكي» فقد أعاد ألكسندر دراسته في كتابه «من أجل ماركس» .

٩- من أجل ماركس - ص ١٦٢ .

١٠- من مؤلفات جولدمان «العلوم الإنسانية والفلسفة» - باريس سنة ١٩٥٢ و«الإيديولوجيا و«ماركسية» في «العبد نظري لرأس المال» - باريس لاحقى سنة ١٩٦٩ .

١١- راجع كتاب «الوعي المخطوط» ، ومؤلف مانهايم «إيديولوجيا ويوتوبيا» على خصوص

١٢- ذلك ما يوضحه التوسيع في تعريفه للإيديولوجيا «س» (في منطق وعصره خاصة) لتصورات (صور ، أساطير ، أفكار أو مفاهيم حسب الأحوال) في وجود ودور تاريخي و«عنصر» من أجل ماركس .



عن البنيوية التوليدية

الدكتور جابر عصفور

لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) واحد من أهم أتباع جورج لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) فيما يطلق عليه اسم المدرسة الهيكلية الجديدة في النقد الاجتماعي للأدب. لكن أهم ما يميز لوسيان جولدمان عن لوكاش هو التوغل في التحليل البنيوي لمجرات الخلق الثقافي، من رواية تشكيلها ودلالاتها. ومن هذه الزاوية فهو يمثل تطوراً جديداً لفهم الأبنية العقلية الهيكلية التي استغلها لوكاش في أعماله المبكرة، وخاصة في كتابه عن «نظرية الرواية» (١٩١٦) و«التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٣٣).

ويتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يحد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة، أو مجموعة اجتماعية، يتبنى إليها مبدع العمل وتحاول دراسته، من هذه الزاوية، أن تتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للأدب. وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل في «رؤية للعالم»، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي، الذي تصدر عنه، والاتساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية. وهو يتعامل مع هذه البنية المتوسطة - رؤية العالم - باعتبارها «كلية متجانسة»، لكن وراء الخلق الثقافي وتحكمه، مثلاً لتجعل فيه وتكشف بواسطته، فهي - من هذه الناحية - أشبه بالبنية العميقة التي تتحكم في مجموعة الأبنية المتغيرة من حيث المحتوى، وللتجاوبة من حيث قوانين العلاقات الوظيفية التي تحكمها، والتي ترد - في النهاية - إلى هذه البنية العميقة. ولكن ما هي «رؤية العالم» هذه؟ وعلى أي نحو تجعل في الأعمال الأدبية، أو تصورها الأعمال الأدبية؟ وكيف يمكن أن تدرس الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بها؟ وهل يمكن أن تدرس هذه الأعمال في عزلة عنها؟ تلك هي الأسئلة التي يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنها.

تطرحها الطبقة لتنتج مشكلاتها ، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات .

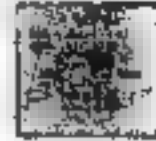
وعندما يصل «الوعي الممكن» إلى درجة من التلاحم الدسلي ، تصنع كلية متجانسة من التصورات . عن المشكلات التي توجهها الطبقة وكيفية حلها ، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولاً لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكوبية في آن . عندما يحدث ذلك يصبح الوعي للممكن «رؤية للعالم» . وإذن ، فأهم شرط من شروط هذه «الرؤية» أنها «رؤية جماعية» بالضرورة ، بمعنى أنها تحتاج لحدت فاعلة تتجاوز الذات الفردية

وليس من الضروري أن تحدث هذه «الرؤية للعالم» عند أفراد المجموعة الاجتماعية ، على مستوى «الوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة كما أنها لا تحدث على مستوى «اللاوعي» بالمعنى الفرويدي للكلمة أيضاً ، ذلك لأن مفهوم «اللاوعي» عند فرويد ، ينطوي على عمليات كبت لا يسمح بها الوعي الفردي ، وليس ذلك ما يحدث على مستوى بنية الوعي المشكلة لرؤية العالم ، عند أفراد الطبقة . إن هذه البنية تحدث ، أو توجد ، على مستوى ثالث ، يمكن أن نسميه - مع جولدمان - مستوى «الوعي الضمني» أو «غير الواعي» Non-conscious

وإذا كان «الوعي الضمني» ، على هذا النحو ، وعياً يتجاوز صفات المصطلح السيكولوجي الفرويدي ، فإنه وعي يتمثل في بنية فكرية وشعورية وسلوكية ، تعمل في أفراد الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، عملاً أشبه بعمل الأنسقة - أو الأنظمة - البيولوجية التي تحكم سلوكياتها ومن للتأكد أنه وعي يتجاوز مفهوم «اللاوعي الجمعي» ، معناه المستخدم عند يونج ، ذلك لأنه «وعي ضمني جماعي» ، له وجود محدد ، يتمثل في نسق من التصورات المتلاحمة ، تجمع ما بين أفراد الطبقة أو المجموعة ، فتجعلهم يشعرون ويفكرون ويسكنون بطريقة معينة ، في لحظة تاريخية محددة ، وليس في مطلق الزمان ، وتبعا لعلاقات اجتماعية محددة ، وليس تبعا لمادج عينا دلت طبيعة منظمة .

وبمعنى ذلك أن «رؤية العالم» تتميز - فصلاً عما سبق - بأنها مفهوم تاريخي ، يصف الاتجاه الذي تتجهه الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، في فهم واقعها الاجتماعي ككل ، بحيث يصل هذه المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة - أو المجموعة الاجتماعية - وأفعالها ، في وحدة تصورية من ناحية ، ويميز ما بينها وبين غيرها من ناحية أخرى ، ولذلك يستخدم جولدمان المصطلح - رؤية العالم - باعتباره مصطلحاً يلائم ذلك الككل المركب من أفكار ومطامع ومشاعر ، تصل ما بين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى .⁽⁷⁾

قد ترجع بنا «رؤية العالم» ، على هذا النحو ، إلى مفهوم لوكاش من «الكلية الاجتماعية» ، ولكن جولدمان يطور هذا المفهوم ، عندما يتعامل مع «الرؤية» باعتبارها «بنية» لا نهية ، لا في تحقيقها لوظيفة ، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكولوجية المتطورة التي تنمى عن أستاذه جان بياجيه ، فينظر إلى «رؤية العالم» باعتباره مولدة عن مشكلات تتطلب حلاً ، وباعتبارها نسقاً متلاحماً يضع المشكلات في



لكي نوضح مفهوم «رؤية العالم» باعتباره مفهوماً جذرياً في منهج جولدمان ، علينا أن نذكر في «رؤية العالم» ، هذه ، باعتبارها كياناً أنطولوجياً قوياً داخل العمل الأدبي وخارجه في آن ، وباعتبارها أساساً استمولوجياً لفهم العلاقة بين الأجزاء والكُل داخل كل بنية من مجرات الخلق الثقافي - وسما الأدب - من ناحية ، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية ، وبينها جميعاً وبين بنية أخرى أشمل يحكمها وتنظمها ، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، من ناحية ثالثة .

وعند هذا المستوى ، يجب أن نضع في تقديرنا أن لوسيان جولدمان يطلق من «المادية التاريخية» ، ولذلك فإنه يجعل للوضع الاقتصادي أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية ، ويرى أن هذا الوضع وما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات ويحدد علاقات بعضها ببعض الآخر ، بحيث تكون هذه العلاقات ما يسميه «الواقع الاجتماعي» . وإذا كان ما يحدد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات ، فإن هذين العندين يتجاوزان ليصنعا «الوعي الجماعي» للطبقة . أما هنا «الوعي الجماعي» فهو بنية فكرية خاصة بالطبقة ، وهو - كبنية - وعي متحرك لا يتصف بالجمود شأنه - في ذلك - شأن الطبقة التي تشكله . وأهم خاصية لهذا الوعي أنه موجود في الطبقة وبها ، بمعنى أنه لا يمثل كياناً أنطولوجياً منعزلاً ، بل يمثل كياناً قوياً في «الوعي الفردي» لكل أفراد الطبقة .

لكن هذا الوعي يأخذ شكلين متباينين - رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب - ورغم أن كليهما يشكل وحدة . أما أولها فهو ما يسميه جولدمان «الوعي الفعلي» Conscience réelle أو الوعي الموجود تجريبياً على مستوى السلب ، وينحصر في محدد وهي بالخاصة ، وأما ثانيها فهو «الوعي الممكن» Conscience Possible وينشأ عن «الوعي الفعلي» ، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي المستقل . وذلك طبعاً لأن الوعي بالحاضر لا بد أن يولد وعياً بإمكانية تغييره وتطويره . وإذا كان «الوعي الفعلي» يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة ، أو مجموعة الاجتماعية ، من حيث علاقاتها المتعارضة مع الطبقات ، أو المجموعات ، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الحدية التي

مقابل حلولها ، فتصبح «رؤية العالم» - والأمر كذلك - «بينة شاملة» تهدف بنسقتها للتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعايه الطبقة أو المجموعة ، تماماً كما يبيع بنسقتها للتلاحم من الرعدة في تطويع الموقف وهكذا يعرفها جولدمان - مرة أخرى - بأنها «خط متلاحم من المشاكل والاجابات» .^[12]

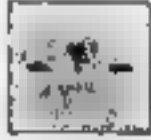
ولكن إذا كانت «رؤية العالم» لا توجد خارج الأفراد ، فإنها ليست من صبح الفرد المتوحد ، إنما من صبح المجموعة ، ذلك لأن الفرد لا يتحرك إلا على أساس من علاقته بعيره ، وإذا كان الخطأ الأساسي لبعض النظريات السيكولوجية ، فيما يرى جولدمان ، يرجع إلى تركيزها المستمر على الفرد ، باعتباره حقيقة مطلقة متوحدة ، فإن التركيز ، عند جولدمان ، يتركز حول «الذات الاجتماعية» ، التي تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية ، وتنطوي على علاقة بدوات مماثلة من ناحية أخرى ، فتشكل نتيجة لذلك ذات جماعية أعم من مستوى الفرد . وهذا كله طبيعي لأن جولدمان يرى أن النشاط الإنساني يتم بواسطة الـ «نحن» وليس «الأنا» صحيح أن سبة المجتمع للعاصر تميل إلى إحصاء الـ «نحن» وتحويلها إلى مجموعة من الدوات المعزلة . لكن تغفل العلاقة الجماعية القائمة بين الدوات ، فتصنع علاقة الـ «نحن» ، التي تتحلل في ممارسة الجماعة لفعل من الأفعال على مستوى الموضوع ، وعند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية يؤكد مفهوم الذات المجاورة للفرد Transindividual Subject ولما يعينه جولدمان - بهذا المصطلح - هو أن الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، هي حاملة «الرؤية العالم» ، وشاغلها في آن ، وأن البينة المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صبح فرد ، وإن كانت متضمنة في وعيه بالضرورة .

وإذا كان مفهوم «رؤية العالم» ، على هذا النحو ، يرتبط بمفهوم «الذات المجاورة للفرد» ، فإنه يؤكد عدة أمور هامة . منها أن هذه الرؤية تتحلل في الأعمال الأدبية والمكرية للطبقة . ولعل لفظة «تتحلل» ، في هذا السياق لفظة مراوغة ، نشكر على ما يقصده جولدمان . ومن الأدق أن نقول إن «رؤية العالم» تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الأعمال ، تختلف ظاهرياً باختلاف الفلسفة عن الأدب ، ولكنها تتجاوب بنبويها من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتربتها عنها .

ومن هذه الزاوية تتحدد قيمة الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار ، بل قيمة كبار القادة السياسيين ، في جانب منها ، على أساس أنهم بالمعروف عن بينة رؤية العالم عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التي يتمتعون إليها . وتتمثل ميزتهم على غيرهم في أنهم يصوغون هذه الرؤية في أقصى درجات تلاحمها البيوي ، بل إن هذه الصياغة هي التي تميز واحداً منهم عن غيره .

ويترتب على ذلك أن الأعمال الأدبية - شأنها في ذلك شأن لادعاءات المبة والنظريات الفلسفية والمشروعات السياسية - أعمال فردية وجماعية في آن . وهي جماعية لأن الوعي الطبق للمجموعة الاجتماعية هو الذي ينطوي على مكونات «رؤية العالم» . وهي فردية لأن الأدب الأصيل هو القادر على أخذ هذه المكونات وضمها في عمل ينطوي على أقصى درجة من التلاحم والوحدة ، فيحقق لرؤية العالم

نفسها أقصى درجة من التماسك والوحدة . وكان الفنانين والأدباء والفلاسفة وكبار القادة السياسيين - من هذه الزاوية - هم الذين يرفعون «رؤية العالم» من مستوى «الوعي القصوى» إلى مستوى الوعي الكامل عند الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التي يتمتعون إليها . إن أعمالهم ، على هذا النحو ، تنطوي على تلاحم داخلي ينبع من التلاحم الخارجي في «رؤية العالم» ويقوى منه . ويقتدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعية التوليدية للأبنية الداخلية هذه الأعمال فإنه يؤكد استحالة فهم هذه الأبنية دون ربطها بالبنية الشاملة التي تولدت منها .



ولهذا كله يطلق جولدمان على صبحه النقدي مصطلح «البنوية التوليدية» وهو مصطلح يكشف عن بعدين مهمين - غير متصلين - في المسح . أما البعد الأول فيتمثل في «بنوية» المسح ، على مستوى المردح التصوري الذي يحكم إجراءات المنهج وممارساته أو تطبيقاته ، وعلى مستوى الواقع التجريبي للمادة ، من حيث النظر إليها في علاقتها التي تحكم شتاتها الظاهر ، وتحول هذا الشتات إلى كلية ، أو بنية من المقولات المتلاحمة . إن الواقع التجريبي ، من هذا المنظور ، ليس مجرد ركاز من الظواهر أو الأحداث ، وإنما هو مجموعة من الأبنية ولاسيما إلى فهمه لو نظرنا إليه متجاهلين منطق البيوي .

وإذا نظرنا إلى الأدب ، من هذه الزاوية ، قلنا إن الأدب ليس بمجموعة من الأعمال للثائرة ، تنطوي على عناصر مترجمة أو متجاوزة فحسب ، بل هو مجموعة من الأبنية ، تنظم كل عمل من حدة في بنية من العناصر المتلاحمة ، وتنظم مجموعة من الأعمال في بنية أخرى أكثر شمولاً ، وكان «بيوية» المسح ، عن هذا النحو ، نسق تصوري يحكم العملية التي يقترّب بها دارس الأدب من موضوعه المدرك ، وهو العمل الأدبي أو الأعمال الأدبية ، كما أنه نسق تصوري يحكم العمليات التي يتكون بها الموضوع المدرك ذاته ، أو الأعمال الأدبية في نفسها .

ولكن هذا النسق التصوري ليس نموذجاً مجرداً يفرضه الدارس على المادة ، كما أنه ليس نموذجاً حياً ، متشكلاً في المادة ، مستقلاً تماماً عن الدارس المدرك له ، وإنما هو نسق تصوري ينطوي على تجريد وحسية في آن ، ويرجع إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية والدارس في نفس الوقت ، فيمثل - من هذه الزاوية - تطوراً لصيغة هيجل من «وحدة الذات والموضوع في المكر» ، ويؤكد أن أي محاولة لإلغاء الذات تنتهي إلى «إمبريقية» زائفة ، كما أن أي محاولة لإلغاء الموضوع تنتهي إلى ذاتية ضارة . وإذا سيطر القطب الأول ، من هذين القطبين ، سادت الشككية ، وإذا سيطر القطب الثاني ساد الاسقاط ، فيمحي المعنى في الخالي ، أو تصبح أبنية الأعمال مجرد تصورات مطلقة من الدارس على الموضوع المدروس .

وعتدما يصل المسح ما بين الذات والموضوع وصلاً جدلياً ، فإنه يؤكد كلية العملية الإدراكية في دراسة البنية ، مثلاً يؤكد الطبيعة

وعند هذه النقطة تدخل «رؤية العالم» في صميم المنهج، بل تصبح علته المحركة. وعند هذه النقطة، أيضا، يتكشف البعد الثاني للمنهج، أعني ذلك البعد الذي ينظر إلى البنية من حيث «تولدها». باعتبارها نتاجا لذات تاريخية مجاوزة للفرد، وباعتبارها ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها، وبحققة وظيفة أساسية تتصل بمجموعة الاجتماعية، أو الطبقة، التي انتجتها. إن البنية - من هذا المنظور - لا تحصل عن الممارسة، ولا تعزل عن السلوك الوظيفي لإسناد تاريخي. ولذلك لا يمكن فهمها بمعصية عن البراكسيس Praxis التاريخي. إذا استخدما هذا المصطلح «الأثر عند جولدمان» - كما لا يمكن عزلها عن السلوك وإذن. فلا وجود لبنية دون وظيفة. ذلك لأن وجود الوظيفة هو الذي يحدد البنية، ولا وجود للأنين معاً دون ذات مجاوزة للفرد، تواجه مشكلاتاً تاريخياً محدداً.

يقول جولدمان: «إن البيوية التوليدية مفهوم علمي واجتماعي هي الحياة الإنسانية، وهم مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجي، ويتصلون ببيجل وماركس وبياجيه على أساس معرفي، مثلاً يتصلون ببيجل وماركس وجرامشي ولوكاش على أساس تاريخي اجتماعي⁽¹⁾». إن هذا الاتصال الذي يتحدث عنه جولدمان بين البيوية التوليدية من ناحية وكل هؤلاء الفلاسفة والمفكرين من ناحية أخرى يعني التسليم بالبحث عن نسق، أو نظام، في كل عمل أدبي، أي محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنزل، من حيث هي نتاج لذات، في مستوى فردى يتفوق في «الليبدو»⁽²⁾ عند فرويد، به. تنكشف دلالتها - في جانبها - على مستوى السلوك، حيث تصبح حلاً لمشكل أو إعادة لتوازن معرفي، في ضوء سيكولوجية جان بياجيه. كما تنكشف دلالتها - في جانبها الآخر - على مستوى تولدها من رؤية ذات جماعية مجاوزة للفرد. وهكذا تصبح «البنية» وظيفة تؤدي. لتحقيق توازن مفقود بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخي يحدد توجهه. ويقدر ما تحمل هذه الأبنية الجديدة مشكلاتاً فاب تولد «بنية» متغيرة تخبر الأعمال الأدبية والفلسفية والعلمية. ويقدر ما تثير الأعمال الأدبية والفلسفية والعلمية فابها تجاوب بيويًا من حيث علاقتها بالأبنية الأشمل التي تولدت منها.

إن بنية العمل الأدبي - من هذه الزاوية - نتاج لذات جماعية مجاوزة للفرد. هذه الذات تواجه عالمًا اجتماعيًا مبنيًا، وعلى نحو يحدث تعارضاً بين طموحاتها وعلاقاتها. وينتج التعارض ما بين أبنية العالم الاجتماعي، المستقلة والموجودة سلفاً، وبين هذه الذات الجماعية أبنية جديدة، تولد من هذه المواجهة وذلك التعارض، لتحل بها الذات الجماعية مشكلاتها، وتخلق بها توازناً جديداً يمكنها من الاستمرار في هذا العالم. هذه الأبنية الجديدة هي «وعي محكم» يصنع بتلاحمه ووحدة «رؤية للعالم». وسواء نظرنا إليه باعتباره بنية واحدة شاملة، أو أبنية متعددة من المقولات للتلاحمة، فإنه من نتاج ذات جماعية متميزة، أو طبقة. تواجه مشكلاتاً تاريخياً لا يحل إلا بعملية هدم لأبنية وباء لأبنية جديدة، تعيد التوازن المفقود، وتمكن من تطور الحياة، من منظور المجموعة أو الطبقة.

لأنهولوجية لبنة العمل الأدبي ذاته (أو أبنية الأعمال الأدبية) باعتبارها سفا موجوداً خارج ذات الباحث (أو الناقد) ومتأثراً بها في نفس الوقت، ذلك لأن كل باحث (وكل ناقد) يصدر - عن «رؤية للعالم» قد توافق أو تخالف (بدوجات متساوية متباينة) رؤى العالم المثبتة في الأعمال الأدبية. والموضوعية - في هذه الحالة - هي علم التصحية بموقف الباحث، وهدم التصحية - في نفس الوقت - بالكبان، لأنصوبحي المستقل لبنة الأعمال الأدبية. وهذه المعادلة الصعبة - لا شك - يتم اكتشاف عن التلاحم الداخلي للأبنية الأدبية المدروسة، دون تدخل مفروض من ذات الباحث، يدمر الأبنية المستقلة للأعمال، ودون إلغاء لدور ذات الباحث في التقاط الدلالة، واكتشاف تماذج لبنة أو الأبنية. ومما كانت صعبة هذه المعادلة فإن تحقيقها شرط لتدعيم الطبيعة الكلية لتحدث عن «البيوية» باعتبارها مبنياً، و«البنية» باعتبارها نسفاً يحكم الظاهرة الأدبية.

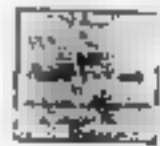
والحديث عن «بيوية» المنهج و«بنية» الظاهرة الأدبية التي يعدها المنهج لابد أن يقود إلى أمر مهم يرتبط بإصلاح المنهج على التقاط «كليات» بظاهرة أدبية و«أساقها» و«نظمها»، وتحليلها تحليلًا يؤكد أن بظاهرة الأدبية تتصوى على خصوبة لا يمكن احتلالها من الأجزاء المنعزلة. ومن هنا يستبعد المنهج أي محاولة «قوية» أو «مجزئية» للاقترب من لظاهرة، كما يستبعد أي محاولة سوسيولوجية تتحوّل إلى «ميراث حش» يتوقف عند مشابهاة مضمونية، أو شكلية، معزلة، بل يؤكد المنهج التعامل مع بظاهرة الأدبية باعتبارها بنية متلاحمة، لا يمكن أن يسوى معناها المصنوع المتأثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى لعلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء، تتمحور دوراً داخل البنية. ومن هنا تصبح الحركة التحية الكاملة وراء إجراءات المنهج هي البحث عن «النظام» أو «النسق» القاري للظاهرة، والذي يمكن وراء شتاتها إن اكتشاف هذا «النظام»، أو «النسق»، يعني اكتشاف البنية، وبالتالي اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر والواصلة بين الأجزاء، والمفسرة للعناصر والأجزاء في نفس الوقت. وإذن فلا سبيل إلى ادراك الأجزاء في ذاتها، لأن الأجزاء لا يمكن ادراكها إلا من حيث علاقتها بالكل، أي من حيث دورها التكويني في «نظام»، أو «نسق»، أو «كلية» من العلاقات المتلاحمة، أي في «بنية». ولذلك فإن الموقف عند الأجزاء أو العناصر في ذاتها إنما هو تدمير لطبيعة الظاهرة الأدبية، بل تدمير لطبيعة أي علمية يصلح أن يكون موضوعاً للبحث.

ولكن كيف توجد «البنية» نفسها على مستوى الموضوع المدروس؟ وهل يمكن عزلها عن ذات قاعدة نصعها كموضوع؟ وهل يمكن تصور «البنية» باعتبارها نسفاً محمداً بعيداً عن «وظيفة». وبالتالي بعيداً عن «معنى». له دلالة تاريخية وشرطه الاجتماعي؟ إن هذه الأسئلة - على مستوى الأدب - تعني ربط الأعمال بكتابتها، كما تعني ربط كتابة الأعمال بتأدية وظيفتها ذات علاقة بمجموعة اجتماعية. أو طبقة. تواجه مشكلاتاً تاريخياً. وأهم من ذلك أن هذه الأسئلة تقود إلى النظر إلى البنية نفسها باعتبارها نتاج لذات تاريخية مجاوزة للفرد، والنظر إلى هذا النتاج باعتباره مؤدياً لوظيفة دالة بالنسبة لهذه الذات التاريخية المنتجة له.

ومادام العمل الأدبي «بنية متولدة» من هذه البنية الأشمل ، فإنه لابد أن يؤدي وظيفة مرتبطة بالاتحاد الذي تتوجه إليه البنية الأشمل . إن وظيفة - على هذا النحو - هي التي تصحح بنية كما أن هذا الوظيفية هي التي تكسب العمل الأدبي دلالته ، بحيث يصعب فهمه خارج إطار هذه البنية الأشمل .

ومعنى هذا كله أن «البنوية التوليدية» منج يتحرك في بعدين من حيث الظاهر . ولكنها بعد واحد مقدر في حقيقة الأمر . أعني أنه منج يقدم مدخلا داخليا وخارجيا لدراسة العمل الأدبي ، وأنه يقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه . إنه منج لا يهمهم العمل الأدبي إلا باعتباره نسقا من العلاقات للتلاحمة داخليا . ولكنه لا يفهم هذا النسق كتجريد مطلق ، أو كنظام مستقل عما عداه مكثف بنفسه ، بل يفهمه من حيث هو وظيفة دالة على مستوى التلاحم الداخلي منه . ولكن المصيح عندما يتعمق الكشف عن وظيفة هذا التلاحم الداخلي يصطر بسهولة إلى الخارج ، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج ، فلا يتوقف عندها إلا لكي يفهم رؤيتها ، باعتبارها بنية أشمل وبنيت بنية العمل الأدبي ، ثم يعود للمصيح إلى العمل الأدبي مرة أخرى ، وهكذا دراليك ، حتى يتصق للمصيح فهم العمل من حيث عروية متعددة المستويات .

وإذا اردنا أن نقرب من المستويات المتعددة لبنية العمل الأدبي : على هذا النحو ، قلنا إن العمل الأدبي بنية مادام يتطوى على سواد متلاحم موقف تاريخي . ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الموضع بل يتعدى ذلك إلى طابع وظيفي من حيث أنها تجاوزت نوعي ، كشكل قارئ أماني هذا الموقف . وهي بنية «فالة» من حيث أنها تتطوى على معنى موضوعي لهذا الشكل ، وهي بنية «جمالية» ، لأنها تجاوزت نوعي ، أي لأنها صياغة «جمالية» وليست «تصويرية» للمشكل . وهي بنية «مرارية» أو «متحاربة» مع أبية أخرى ، تصوغ للشكل صياغة نوعية مغايرة ، مثل الفلسفة التي قد تصوغ نفس الشكل بلغة التصورات والمفاهيم وليس بلغة الحبان . وهي لذلك كله بنية «متولدة» من بنية أشمل ، وأبنة أشمل هي «رؤية العالم» عند المجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة ، التي ينتمي إليها الأديب . وإذا فالعمل الأدبي بنية «جمالية فالة» لا يتحدد طامعا «محلي» إلا بما تتطوى عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يفود إلى دلالة لا تفصل عن تولد العمل ، فتحدد قبته ، مثلا تحدد مسجع دراسته من منظر نقدي هو منظر البنوية التوليدية .



ولعل ما صله جولدمان مع راسين ويسكال ، في كتابه «الإله الخفي» (١٩٥٦) ، أكثر الفاذح توضيحا لمهجه القمى . لقد تكشفت له في مسرحيات راسين «بنية» متكررة من المقولات - الله ، والإنسان ، والعالم - تتغير في مصورها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، إلا أنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هي رؤية بشر صائعين في عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يضلون العالم

باعتباره العالم للممكن الوحيد ، لأن الله غائب عنه ، فإنهم لا يكمون من الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم فيه باسم قيمة مطلقة ، غائبة دوما عن النظر . ويعد جولدمان أساس هذه الرؤية في الحركة الأدبية التي عرفت - في فرنسا ، باسم «الجنسية» (١٩) ويعبر بوسيان جولدمان «الجنسية» ، بدورها ، باعتبارها نتيجة لإزالة بنية المروج Noblesse de robe من موظف البلاط الذين كانوا يعتمدون اقتصاديا على الملكية ، رغم تصاؤل قوتهم مع عو الحكم المصق .

ولا يكتفي جولدمان بذلك بل يكشف عن تماثل بنيوي آخر بين «تراجيليات» راسين وكتاب «الأفكار» لبسكال ، ويصل ما بين البتين على مستوى التولد ، عندما يردّها إلى رؤية العام عند الجنسية ، وعندما يرد الجنسية - وتراجيليات راسين و«أفكار» بسكال بالتالي - إلى مشكل اجتماعي لمجموعة اجتماعية محددة ، وعلى عو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة في البنية الأشمل والأسية الأقل شمولا . ولكي يثبت جولدمان كل هذا ، فإنه يتحرك ، في كتابه المهم «الإله الخفي» . على النحو التالي :

- في مرحلة ازدهار الحكم المطلق في فرنسا في القرن السادس عشر ، نظم الملك بيروقراطية تدعّمه من المهامين البرجوازيين ، وجعل منهم بلاء بمرسوم ملكي ، مما مكّنهم من تشكيل ما سمي البالة الشرعية ، في مقابل الأرستقراطية الانقطاعية القديمة . وبالكات هذه البالة الشرعية تدّين في وجودها الاجتماعي إلى الملك فقد أصبحت حركا له في صراعه ضد الارستقراطية . ولكن حدث ، في أوائل القرن السابع عشر ، أن شعر لويس الثالث عشر أن البالة الشرعية Officers لم تعد أداة خاضعة لإرادته تماما ، فخلق بيروقراطية أخرى منامة لها Commissaires ، ومنحها حقوق وامتيازات البيروقراطية الأولى . وكان من الطبيعي ، والأمر كذلك ، أن تجد البالة الشرعية نفسها في مأرق صعب . لقد كان أبنائها يديون بوجودهم إلى الملك الذي انقلب عليهم وتغلّ عليهم لأسباب غير معروفة . وبلا كان هؤلاء بلا أحلاف حفيظين فقد ظنوا عاجزين في مواجهة تصاعد الحكم المطلق ، ولم يعد أمامهم من خيار سوى أن يشهدوا نهايتهم على يد من خلفهم .

- في سنتي ١٦٣٧ - ١٦٣٨ تشكلت طائفة أدبية هي «الجنسية» ورغم أنها كانت حركة دينية ، يفخر بمثلها بنفائهم الكاثوليكي ، وبمحاربتهم التحرر والإباحية ، إلا أن الحركة صدرت درية هجوم الكنيسة والحكومة ، وباتتالي هذا للاثم باهرطقة في الدين وعندما حلل جولدمان التعاليم النظرية لكل من أرنو Arnaud وبارموس Barcos وغيرهم من أقطاب الجنسية ، وجد ثلاثة مقولات أساسية تشكل بنية - لقد أكد الجنسيون أن الله تحلّ عن العالم وسحب منه نعمة الهداية والخلاص . ومادامت نعمة الخلاص منسجمة من العالم فليس في العالم نصه سوى الشر القاهر ، الذي يمر كل أفعال الإنسان إلى شركاء المعصية المهتكة . ومادام العالم على هذا النحو ، ومادامت نعمة الخلاص غير متاحة فيه ، فلا مفر للإنسان من مواجهة القدر على هذا العالم ، لأنه لا يستطيع أن يفهم شيئا في مواضعه .

ويكشف جولدمان ، على هذا النحو ، عن تماثل بيوي دقيق بين المأرق الاجتماعي لسبالة الشرعية والتعاليم الدينية للحيوية . ويتصح لتماثل على النحو التالي في

العمل الاجتماعي	العمل البيوي
١ - خلق الملك النباتي الشرعي لك عمل حيا لأسباب غير معروفة	خلق الله عالم ولكنه خلق حيا لأسباب غير معروفة
٢ - وصف الظروف الاجتماعية المحيطة	وصف عالم غير كامل
٣ - فلا قدرة الفناء على حواسه المحدود للملك	فلا قبل للإنسان على التخلص من

إن هذا التماثل البيوي يكشف عن رؤية متساوية للعالم ، وهي رؤية وجد كل من بيسكال وراسين مكوناتها في الحسية التي تأثرا بها ، مصاع كلاهما من هذه المكونات صياغة مختلفة من الآخر (أهم صياغة تصورية عند بيسكال وصياغة خيالية عند راسين) لكن كل صياغة تتجاوب بيويًا مع الأخرى . على أساس من المقولات المتكررة - الله ، والانسان ، والعالم - بحيث تتجاوب الصيغتان بيويًا ، فتمثل كلاهما تطورًا لمكونات الرؤية المأثورة للعالم ووصولًا بها إلى أقصى درجة من التلاحم والوحدة

وإذا كان هذا كله يؤكد أن رؤية العالم هي التي صنعت أفعال بيسكال ومشرح راسين فإنه يعني أن أعمالها تولدت عن هذه الرؤية ، واستمدت دلالاتها من تحقيقها لوظيفة على مستوى مشكل اجتماعي ، وجهته مجموعة اجتماعية محددة . وما يبحث عنه جولدمان ، على هذا النحو ، هو جمع من العلاقات لبيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه . وهو يريد أن يكشف عن الكيفية التي يتحول بها موقف تاريخي لمجموعة اجتماعية ، أو طبقة ، إلى بنية عمل أدبي ، بواسطة رؤية العالم عند هذه المجموعة ، أو الطبقة . على أن إدراك هذا التحول ودراسته لا يمكن أن يتم بدراسة العمل الأدبي باعتباره بنية منغلقة على ذاتها ، بل باعتباره « بنية متولدة » . والنسب الوحيد لدراسة العمل الأدبي ، على هذا النحو ، هو أن تبدأ بالعمل لكي تنطلق منه إلى التاريخ ، ثم تعود من التاريخ إلى العمل الأدبي ، في حركة أشبه بحركة المكونات

ويصف جولدمان هذه الحركة بأنها حركة جدلية ، من حيث أنها تقوم على مسج جدلي ، يتحرك - ذوماً - ما بين العمل الأدبي ورؤية العالم والتاريخ ، وعلى نحو يكشف عن المسج من كل واحد من الأطراف الثلاثة مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد من الثلاثة في ضوء الآخر وعند هذا المستوى يميز جولدمان ما بين جانبين من عملية واحدة في لدرس الأدبي ، هما « التفسير » - أو « الفهم » - و« الشرح » . أما التفسير فهو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصر المكونة للعمل الأدبي ، أي الكيفية التي يكشف بها بنية هذا العمل . أما الشرح فهو النظر إلى هذه البنية الأدبية نفسها باعتبارها وظيفة لدية اجتماعية أوسع منها . وإذا كان التفسير درساً على مستوى فهم النسبة الداخلية للعمل الأدبي فإن الشرح درس اجتماعي على مستوى البنية الخارجية الأشمل

ولذلك يقول جولدمان إن الشرح يتصل ، تحديداً ، بما يتجاوز نص العمل الأدبي ، أما التفسير فإنه ملازم لنص العمل الأدبي ، ذلك لأن فهم الظاهرة هو وصف بنية وعزل معناها . أما شرح الظاهرة فهو الإبانة عن تولدها على أساس من وظيفة تنطلق من ذات .^(٢) على أن الحركة بين التفسير والشرح ليست حركة متعاقبة تسير في اتجاه أفقي لا يتكرر ، وإنما هي حركة متعاقبة ، بمعنى أننا نطلق من التفسير إلى الشرح ، ثم نعدّل من التفسير في ضوء الشرح ، وهكذا دواليك .. حتى نصل إلى أدق إدراك لدية العمل الأدبي .

والأساس الفلسفي لهذه الحركة بين الشرح والتفسير ذو أبعاد استمولوجية (معرفية) مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب وإنما من المهد إلى الملموس ، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه . ويرى جولدمان أن هذه المروحة بين الكل والأجزاء هي الأساس الذي تقوم عليه وحدة العملية المنهجية للتفسير والشرح . ومن هنا فإن كليهما لا يمثل إجراءً عقلياً مبايناً للآخر ، بل وجهين لإجراء مركزي ؛ بحيث يتضمن التفسير وصف البنية للتأصلة في الموضوع المدروس ، وينطوي الشرح على إدماج البنية المفصلة في بنية أشمل ، وكأننا إزاء نفس العملية المنهجية ولكن من زاويتين مختلفتين في التطبيق . ولذلك فإن مفهوم التفسير والشرح عند جولدمان - من الوجهة الهرمانيوطيقية - يعد منافضاً تماماً لتعاليم الكنتية الجديدة التي تؤكد انفصال الشرح السيمي (وعالمها العلوم الطبيعية) عن التفسير والشرح (وعالمها العلوم الاجتماعية والتاريخية) . وعندما يؤكد مفهوم جولدمان وحدة التفسير والشرح ، على هذا النحو ، فإنه يؤكد ، فيما يرى جورج هواكس - نوعاً من السياقية الجذرية Radical contextualism يدعم البعد للتلاحم العملية الإدراكية للموضوع المفسر.^(٣)



ينزب على كل هذه المفاهيم السابقة للبيوية التوليدية اختلاف جلتري مع كثير من مناهج النقد الأدبي المعاصرة . وأهمها - في هذا السياق - مسج التحليل النفسي ، والمسج البيوي اللغوي أو الشكلي (لها يسميه جولدمان) والمسج الاجتماعي التقليدي . ومن المنطقي أن يدخل جولدمان في حوار مع مثل هذه المناهج المتغيرة ، لتوضيحها لمهجه من ناحية ، ودفاعاً عنه من ناحية ثانية ، وكشفاً عن خلل المناهج الأخرى في مواجهة مهجه من ناحية ثالثة . ولن أحاول - في هذا السياق - حصر المناهج المخالفة ، وإنما أذكر أهمها ، من زاوية الحوار بينها وبين « البيوية التوليدية » ، توضيحاً للمبادئ التي يطرح عليها المسج الأخير . أما مسج « التحليل النفسي » فهناك مجموعة من المشابهات تصل ما بين « البيوية التوليدية » على مستوى السطح ، إذ هناك - أولاً - فكرة النظر إلى السلوك الإنساني باعتباره مشكلاً لحانب من بنية دالة ، وهناك - ثانياً - التسليم بأن السلوك الإنساني لا يمكن فهمه إلا بعد دمج في بنية أشمل ، وهناك - ثالثاً - النتيجة اللازمة ، وهي استحالة فهم البنية إلا على مستوى تولدها . إن هذه الحواشي الثلاثة تقم مشاهات بين

«التحليل النفسي» و«البنوية التوليدية»، بل تجعل من التحليل النفسي «بنوية توليدية» بمعنى من المعاني. ولكن هذه التشابهات تقع - كما قلت - على مستوى السطح فحسب، أما على المستوى الأعمق بكل ما يحكمه من مبادئ معرفية أو وظيفية، فإن التهجين جديران جداً جندرياً، ويصلان إلى درجة من التعارض الحاد، تقع على مستوى الخلاف بين التفسير الفردي والتفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية.

من هذه الزاوية، ترى «البنوية التوليدية» أن «التحليل النفسي» عندما يقودنا إلى «اللاوعي» الفردي، يقودنا إلى منطقة «مائلة» يصعب تحديدها أو تثبيتها، يلمح التحريبي. ولذلك تظل مستعصية على مبدأ التحقق من الصحة. يضاف إلى ذلك أن «التحليل النفسي» يقودنا خارج العمل الأدبي منذ اللحظة الأولى، ودون أن يتوقف بكتشف البنية الداتية له. إنه لا ينظر إلى العمل باعتباره بنية متأنسة، يجب اكتشاف علاقات تلاحمها الداحل، بل ينظر إلى العمل باعتباره «عرضاً» يشير مباشرة إلى «اللاوعي» الكاتب، فيتحول لعمل الأدبي، منذ اللحظة الأولى، إلى تعبير فردي على مستوى اللاوعي. ويقدر ما يعزل هذا الإجراء العمل الأدبي عن وظيفته الاجتماعية، فإنه يحوله إلى «وليفة» غير أدبية «الفردي» وأحياناً «وليفة» يتعامل معها التحليل النفسي باعتبارها شيئاً «مصحفاً» لرجوعه في «تلك موضوع»، وجاها من «الموتجات» النفسية الفردية أو تشيلاً أميناً أرمشوها لعدد بعينه من حقائق اللاوعي. وفي هذا كله الغاء لأدبية لأدب من ناحية، وتقليص لوظيفته من ناحية ثانية. وعدم تغيير بين وبين نتائج «مخون» - مثلاً - من ناحية ثالثة.

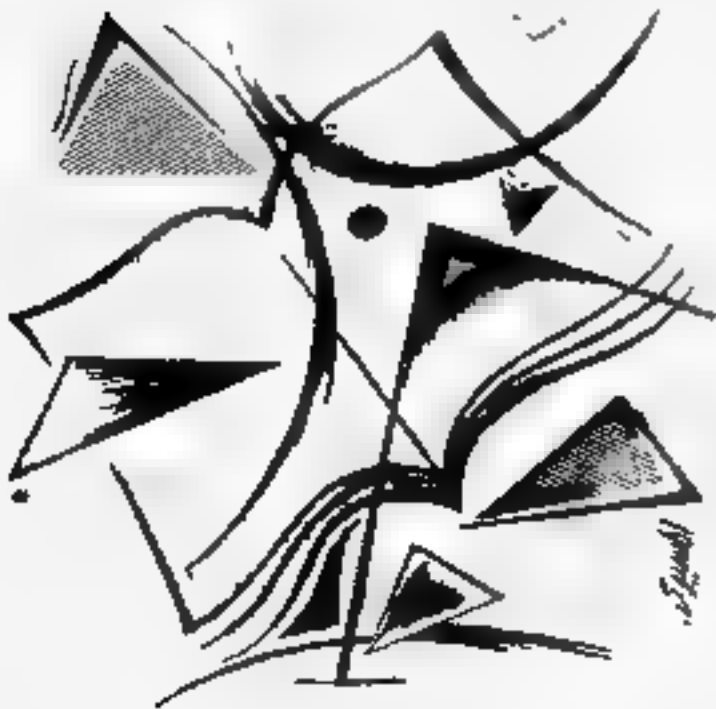
وتؤكد لبنيوية توليدية - في مقابل ذلك - أنها تنظر - منذ البداية - إلى طبيعة أدبية للعمل الأدبي، أي تؤكد الخاصية الأدبية والجمالية لنية، وحدث من خلال تمييزها المستمر بين جانبي التعبير والتشرح من العمية المبهجة الموحدة - رغم تعقدها - يضاف إلى ذلك «البنوية» التوليدية لا تدمج لسلوك الإنسان في بنية فردية، وإنما في بنية جماعية، فلا تنظر إلى «ذات» السلوك باعتبارها ذاتاً قائمة على مستوى اليببدو بل باعتبارها ذاتاً جماعية، توجد على مستوى آخر للوعي. ولذلك يقول جولدمان إن التحليل النفسي يحزل السلوك لإنسان كله في ذات فردية، وفي شكل واحد لرجبة في موضوع، بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة أو التسمية بها. أما البنيوية التوليدية فإنها تفصل السلوك على مستوى اليببدو (الذي يدرسه التحليل النفسي) عن السلوك الذي ينطوي على خاصية تاريخية لذات جماعية، بحيث تؤكد البنيوية التوليدية، فوما، أن هذه الذات لا يمكن أن توجه إلى موضوعها إلا بعد توسط الخطمح يقتضيه الانسجام.^(١)

ويقدر ما يوحد التحليل النفسي بين التشرح والتفسير فإنه يبحث عن مبدأ التشرح للعمل الأدبي فيما دون وعي الكاتب، وليس في العمل الأدبي ذاته. ومن هنا يشرح العمل بما ليس فيه، ويحمله إلى مجهول قارئ أعوار لا وعي فردي متعال عنه. وبعض النظر عن خطورة النسوية بين جانبي التفسير والتشرح للعمل الأدبي فإن الإحالة إلى مجهول

للاوعي تدمر سلامة المبدأ التشرح، مثلاً تدمر سلامة التفسير. أن التفسير - أي فهم العمل الأدبي - فيما تراه البنيوية التوليدية، عملية عقلية إلى أقصى حد، بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة، دون أي إضافة إلى نص العمل الأدبي. ويحدد جولدمان التفسير على محور بالغ الصرامة، عندما يقول: «إن هذه العملية يجب أن تخضع للقاعدة الأساسية مؤداها أن التفسير يضع النص، كل النص، في اعتباره دون أن يضيف إليه شيئاً. ولقد قلت إن المرء ليس له أي حق في أن يضيف شيئاً إلى أوديب عند سوفوكليس. يفترض أن أوديب كان ينطوي على رغبة لا واعية في الزواج من جوكاستا. ذلك لأن فكرة سفاح القرى ليست مقرة في أي مكان من نص أوديب»^(٢).

والحديث عن سفاح القرى عند أوديب لسوفوكليس أشبه بالحديث عن «المرحلة المصبية» التي تشيع في شعر نزار قباني، مثلاً، وتتجلى - فيما تصور ناقد معاصر ذات مرة - في الحديث عن «النبرد» و«الحلمات» والأعضاء الجنسية للمرأة - كلها أحداث لا تقع في نطاق التفسير، لأنها تتجاوز النص، ولا تقع على مستوى المبدأ التشرح، لأنها لا تؤسس حقيقة تولد النص. وإذا أضفنا أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن حياة الكاتب، وأنها تتعامل مع كتاب وليس مع حالات مرعبة، وأنها تتعامل مع نصوص وليس مع ما دون وعي الكاتب، وأنها تفتش - أول ما تفتش - عن البنية الداخلية للنص - إذا أضفنا ذلك كله فإن الأغلبية الساحقة من الشروح النفسية تبدو - من وجهة نظر جولدمان - وكأنها «توليدات» ذكية لعلم نفس حيالي، يهض على شواهد وأهبة.

وحق عندما تنجح الشروح النفسية، أحياناً، فإنها لا تفتح إلا في الإبانة عن بعض العناصر الجزئية من نص العمل الأدبي. وأي شرح - فيما يقول جولدمان - لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا ينطوي على أهمية علمية، وإنما يرتبط بالذكاء البهيج فحسب. ذلك لأن سلامة المبدأ التشرح ترتبط بقدرته على تبرير معظم - بـ ٥٠٪ - يمكن كل - العناصر النكوبية لنص من ناحية، وقدرته على تكييف كل للتعابرات التي تبدو متعارضة لأول وهلة. ومن هنا، يجب على



العمل ، بل ما أكثر ما تتعارض معها . والخل الأمثل لتجاوز حطر هذ
التعارض هو عدم الالتفات التام للمقاصد الواعية للكاتب ، والتعامل
معه . في نفس الوقت - باعتبارها جانباً من جوانب كثيرة يمكن أن
تساعد في «الشرح» . ومن هنا يصح شأن المقاصد الواعية شأن أي
عمل نقدي آخر يمكن أن يعبد منه الناقد ، بشرط أن يؤسس نصيره
الخاص معتمداً على النص الأدبي وسعده ، دون أن يمحى المقاصد الواعية
أي قيمة متميزة

ولو عكس الناحية الأمر وتحامل المقاصد الواعية تماماً فإنه قد يحرم
نفسه من معطيات تجريبية ، يمكن أن تبعه - ولو بطرائق غير مباشرة -
في الشرح . ولو تحيز الناقد لهذه المقاصد فإنه سيحول النقد الأدبي إلى
نوع آخر من التراجم والسير . وتتجلى خطورة الوضع الأخير في عرض
مبدأ خارجي معيار للعمل الأدبي ولن يتج من فرض هذا المبدأ سوى
تدمير التلاحم الداخلي لبيئة العمل الأدبي . وإزاء هذا الوضع الخطير
تؤكد البيوية التوليدية أن «السيرة» ليست عنصراً في شرح العمل
الأدبي ، كما أن المعرفة بمقاصد الأديب الواعية ليست عنصراً أساسياً في
فهم أعماله الأدبية ، ذلك لأنه كلما رادت أهمية الأعمال الأدبية رد
استقلال وجودها الخاص ، وزادت قدرتها على أن تسلم نفسها -
ذاتها - إلى الشرح ، بواسطة تحليل وعي الطبقات الاجتماعية المختلفة

هل يعني هذا كله إلغاء الوظيفة النقدية ونفيها في الإبداع الأدبي ؟
بالقطع لا . وإنما يعني تأكيد أن هذه الوظيفة - مثل غيرها من
الحقائقي - وظيفة جدلية ، يجب أن يبدل أقصى الجهد كي نلهمها ولا
نحلم أسد - فيما يقول جولدمان - بقطع الصلة بين المنتجات الأدبية
وأصحابها ، ولكن يظل لهذه الأعمال منطقتها الخاصة ، فلا تصبح مجرد
استجابة شرطية أو مجرد تدفق آلي . إن هناك تلاحم داخلي في بيئة الخلق
الشامل من الكائنات والأحداث الحية في الأعمال الأدبية ، وبقدرة
يشكل هذا التلاحم - فيما يقول جولدمان - كليات هذه الأعمال فإنه
يؤكد ضرورة فهم عناصرها من حيث علاقة كل منها بالآخر ، ثم علاقتها
جميعاً بغيرها . ولذلك فإنه كلما زادت عظمة العمل الأدبي زاد طابعه
الشخصي ؛ لأن مثل هذا العمل لن يتاح إلا لشخصية حية قوية ،
قادرة على أن تفكر في كل جوانب رؤية العالم وتعيش فيها وإدراكات
رؤية العالم تظل - دوماً - في حالة صبح ، فإنها تنزع بشق الأنفس في
وعى المصوغة الاجتماعية ، ويحتاج إلى الكاتب لعقري الناهي الذي
صوغها ويكشمها للوعي . وكلما كان العمل أكثر تعبيراً عن كاتب
عقري فإنه يندو أكثر قابلية للفهم الذاتي ، دون أن تحتاج إلى الإشارة
إلى سيرة مبدعه أو مقاصده الواعية ،^(١٢)



وإذا كان الخلاف بين «البيوية التوليدية» و«التحليل النفسي»
يرجع إلى طبيعة الذات الفاعلة للبيئة ، واختلافها - في التحليل النفسي -
إلى ذات فردية تقع على مستوى «الليبيدو» في لاوعي الفرد ، فإن
الخلاف بين «البيوية التوليدية» وانحيازات السوية يشكك المعاصرة

الناقد ن يتيق ، في كل الاحوال ، مما يقول ؛ فلا يفترض - اعتيالا -
أن هذا العمل الأدبي أو ذاك يؤسس بيئة ، بل يجب على الناقد - في
جميع الحالات - أن يصل إلى عظم ، أو نموذج ، يتألف من عدد
محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الناقد من تفسير المادة
الإمبريقية التي يتألف منها العمل الأدبي ، أو تتألف منها الأعمال الأدبية

وليس من الاقراط - والأمر كذلك - أن نشهد نموذجاً يفسر ثلاثة
أرباع ، أو أربعة أخماس النص ، وإلا أسلمنا أنفسنا لتقلبات الفرضيات
المخرج ، التي تطرح بالنص في كل اتجاه ، وتجعله قابلاً لكل صورة ،
لنعمد النص - في النهاية - بهذه الأطلولوجي .

ومعنى هذا كله أن العمل الأدبي ليس تعبيراً مباشراً عن «اللاوعي
الفردى» للكاتب ، وأهم من ذلك أنه ليس تعبيراً مباشراً عن أي شيء .
وليس يعني مثل هذا أنهم إنماء ارتباط العمل الأدبي بشيء خارجي ؛
فاحذر إهمال البيوية لتوليدية كلها هو الصلة التي تربط بين بيئة العمل
الأدبي وأبنية معينة من الوعي في المجتمع ، ولكن معناه أن الصلة تقع
على أساس بيوي ، أي على مستوى التماثل أو التجاوز بين الأبنية ، مما
يعني إنماء مفهوم المحاكاة الكاس في وصل العمل الأدبي بالوعي
الفردى ، والانتقال بالعمل من مفهوم المرأة العاكسة إلى مفهوم البيئة
المؤسسة لدلالة موضوعية ، لها استقلالها

ومن هذه الزاوية تعالج البيوية التوليدية مشكلة العلاقة بين
المقاصد الواعية ، للأديب والدلالة الموضوعية ، لأعماله . تؤكد
«الدلالة الموضوعية» باعتبارها الغاية الأساسية التي يسعى إليها الناقد .
ولكنها لا تتطرق لتخلي المقاصد الواعية . كما فعلت مدرسة النقد الجديد
New Criticism في أمريكا^(١٣) ، كما لا تتطرق لتجاذب في تأكيد
هذه المقاصد ، كما يفعل بعض دارسي المرمبوطيقا المعاصرين ، كرد
فيل للنقد الجديد^(١٤) ، وإنما تعالج البيوية التوليدية هذه «المقاصد»
من منظورها الخاص الذي يلمح على الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي
باعتباره بيئة معرفة (على مستوى التوليد البيوي) عن رؤية العالم .

إن جولدمان يؤكد وجود فاصل واضح بين المقاصد الواعية
للمؤلف - أي أفكاره الفلسفية ، أو السياسية ، أو الأدبية - وبين
طريقة التي يشعر بها ، أو يرى بها العالم الذي يخلقه . ويؤكد أن انحصار
المقاصد الواعية إنما هو تفسير للعمل الأدبي الذي تعتمد قيمته الجمالية
على مدى تعبيره - رغم المقاصد الواعية للكاتب ، بل عكسها في كثير
من الأحيان - هي الطريقة التي يشعر بها الكاتب ، أو يرى بها
شخصيته . والأمثلة المشهورة عن ذلك ، عند جولدمان ، تردنا إلى
نورث ، وفانتي ، وجوته ، وهي تذكرنا بشعير لوكاش الشهير بين
«الوعي الأيديولوجي» و«الإدراك الخيالي» ، وهو يتميز بقود - على
مستوى التفسير - إلى التحليل الأدبي المتأصل للدلالة الموضوعية
سعمل ، على مستوى العلاقات الأدبية لبيته ، مثلاً بقود - على مستوى
الشرح - إلى الكشف عن التوازي الدال بين هذه العلاقات الداخلية
وعلاقات البيئة الأشمل التي يتولد منها العمل . ومن هذا المنظور يقول
جولدمان إن العمل الأدبي له - بالتأكيد - وظيفة فردية دالة عند
صاحبه ، ولكن هذه الوظيفة لا تتصل اتصالاً مباشراً بالبيئة التي يحكم

فإن النشاط الثقافي بأشكاله المختلفة - دبية ، فلسفية ، فنية ، أدبية - يؤسس نوعاً معيناً من السلوك ، من حيث أنه يحدد ، في كل مجال من مجالاته ، بنية متلاحمة دالة^(١٤) .

وإذا كان السلوك الإنساني محولات مستمرة تتمثل في استجابات دالة إلى مواقف ، فإن هذا السلوك يهدف إلى خلق توازن بين ذات الحدث ، أو فاعله ، والموضوع الذي يؤثر فيه . ولكن هذا التوازن ذو طابع مؤقت فحسب ، لأنه يرتبط بموقف يحول السلوك الإنساني فيه العالم ، على نحو يكشف فيه التحول عن عدم ملائمة توازن سابق ، فيولد اتجاهها إلى توازن جديد ، يتم تجاوزه هو الآخر ، بموقف مغاير ومحاولة مغايرة . ومن هنا يصبح الواقع الإنساني متطوياً على عميات مردوجة الجانب ، تتمثل في هدم توارثات (أبسية قديمة) ، وبناء كليات جديدة . تمكن من خلق توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية^(١٥) .

وإذا كان هذا القصد للسلوك الإنساني يعني تحديد البنية باعتبارها وظيفة ، ترتبط بتجاوز التعارض في الموقف السلوكي ، فإنه يؤكد أن البنية ليس لها ثبات مطلق ، وأنها تتغير بتغير سق الشرط المرتبط بالموقف المتعارض المؤدى إليها . وإذا حولنا هذا التحديد إلى الأفعال الأدبية ، قلنا : إن الأفعال الأدبية أبسية مشروطة بالموقف المتعارض الذي أدى إليها ، وأنها ليست أبسية متعالية تفهم خارج طبيعة ، أو خارج الموقف ، وإنما هي أبسية مرتبطة بوظيفة ، ونابعة من موقف ، وبالتالي لا بد أن تتغير إذا تغير الموقف ، ونطلب أداء جديداً لوظائف

وما دما قد أكدنا الموقف ، على هذا النحو ، وأكدنا الوظيفة ، فقد أكدنا بالتالي الذات الفاعلة في البنية ، فأنشأنا المجتمع والتاريخ . وأهم من ذلك أن هذا الفهم لا بد أن يؤكد الطابع المحدى لتحولات البنية ، بحيث لا نرند هذه التحولات إلى قوانين منعقدة في نسق مستقر بنفسه وكامل في ذاته ، بل ترتبط التحولات بالاستجابات المختلفة للذات التي تواجه موضوعها .

وربما كانت كلمة «بنية» ، في هذا السياق ، كلمة مراوغة ، لأنها تنطوي على إجماع بالسكون ، ولكن هذه المراوغة تختفي عندما نربط بين «الأبسية» و «الاتجاهات السلوكية» . ونحدد الأخيرة من حيث خصائصها التكاملية التي تنطوي على عمليات هدم وبناء . ومن هنا يمكن النظر إلى الأفعال الأدبية ، على مستوى دياكروني ، (تعاقي) ، باعتبارها عمليات بيوية تنطوي على هدم لأبسية قديمة ، وتأسيس لأبسية جديدة ، بحيث يصبح ، في هذا المستوى ، مجموعتين من العوامل تحدث التحول في الأبسية ، أما أولها فداخلي ، ولكنه لا يهمهم إلا من حيث هو استجابة لمجموعة أخرى من العوامل الخارجية . وعندما نفهم الحدث بين المجموعتين فإننا نفهم المنطق الداخلي لبنية الأفعال الأدبية ، ونفهم بالتالي تحولاتها التي تتحدد في ضوء قانون آخر من «الانتقال من لكم إلى كيف» إلا أنه يصبح - هنا - قانوناً معدلاً يردف التحول من استجابات بيوية قديمة إلى استجابات بيوية جديدة ، مختلفة لتوجه

وإذا عدنا إلى المبدأ الأساسي وهو أن الابداع الأدبي جانب من السلوك الإنساني يخضع لنص القوانين ، من حيث أنه ينطوي على محاولة

يرجع إلى أن هذه الاتجاهات الأخيرة تلمى هذه الذات عماما ، لتحل عنها نسقاً مجرداً متالياً دون «ذات» ، إلى درجة تصبح معها البنية نظاماً شكلياً ، منعقداً على نفسه ، ينطوي على تحولات داخلية ، لا تخضع لأي شيء سوى هذا النظام ، ولا تتمثل بأي شيء خارجه .

ومادامت «البيوية التوليدية» تؤكد الأهمية الأساسية للأبسية في فهم التاريخ فإنها لا بد أن تتولى الدفاع الحار عن وجود الذات الفردية غير متصلة عن وجود الذات المتجاوزة للفرد ، على أساس أن الأخيرة هي العصر الفعالي في البنية ، والفاعل الذي يحدد وظيفتها . ومن هنا فإن البيوية التوليدية ، كمنهج ، تؤكد أن البنية ليست كياناً متعلقاً بسجي الإنسان ، أو يستجده من التاريخ ، ليحل محله شكلاية مطلقة بلا مضمون ، أو معنى ، أو وظيفة ، أو ذات ، بل يؤكد المنهج - على العكس من ذلك - البنية باعتبارها حاصية مميزة لنشاط فاعلية حلقة ، تصنع السق وتخلق الأنظمة ، في حركتها التاريخية ، أي في ممارساتها الدالة . ولذلك لا يكف جولدمان عن تذكيرنا بأن علينا أن نترك أن لكل بنية دلالة ، وأن هذه الدلالة نتاج ذات فاعلة ومحققة لوظيفة ، وإذا حدثت الذات واستبعدنا الوظيفة دمرنا دلالة البنية ، وحولناها إلى مجرد سق جبري معق .

ولا يكتفي جولدمان بذلك بل يصب هجرته على «البيوية الشكلية» أو «البيويات اللغوية» كما يمثله كلود ليفي شتراوس في الإثنولوجيا ، ولا كان في التحليل النفسي ، والتوسم في بعض تيارات الماركسية المعاصرة ، ورولان بارت في النقد الأدبي^(١٦) والمحدث الحلال بين بيوية جولدمان التوليدية وكل هذه البيويات يمثل في أنها تلمى - في تقديره - فاعلية الذات فاعلي التاريخ ، وتتجاهل الوظيفة لتتصر الدلالة . ولذلك يقول عن ليفي شتراوس - على وجه الخصوص - «إن ليفي شتراوس يمثل نسقاً شكلياً يهدف إلى الاستبعاد التام لأي اهتمام بالتاريخ أو بمشكلة المعنى» .

وما يقدمه جولدمان ، في مواجهة ، «شكلية» البيوية عند ليفي شتراوس هو «توليدية» البنية ، مما يعني ربطها الدائم بذات ووظيفة دالة في التاريخ وليس خارج التاريخ ، وبلغ جولدمان - في هذا الإطار - على أن الابداع الأدبي جانب من جوانب السلوك الإنساني . قد يكون جانباً متميزاً . لكنه يظل جانباً ينطوي على نفس الطبيعة التي تحكم غيره من الجوانب ، فيظل خاصصاً - بالتالي - إلى نفس القوانين . وينطوي هذا المبدأ العام على التسليم بوجود خاصية شاملة تؤكد أن السلوك الإنساني لا يمكن أن يكون سلوكاً إلا إذا كان دالاً ، أو يسمى إلى أن يكون دالاً ، ذلك لأن الإنسان ، عندما يقوم بأي فعل من الأفعال ، فاعلاً يوجه مرفعاً ينطوي على أداء مهمة ، أو ينطوي على مشكلة تتطلب حلاً . ولذلك لا تنفصل محاولة الإنسان ، في تمييزه العالم بسلوكه في وراعه ، عن استجابة دالة إلى المشكلة التي تواجهه هذا الإنسان . يضاف إلى ذلك أن الإنسان يميل ، بغض النظر عن مجاحه في ذلك ، إلى أن يصانع بين استجابات مختلفة ، يضطر إلى أن يقدمها في مواجهة للمشاكل المختلفة التي تواجهه ، وأعلى بذلك أن كل البشر يميلون إلى أن يشكلوا به متلاحمة دالة لأفكارهم ومشاعرهم وسلوكهم . ومن هذه الزاوية

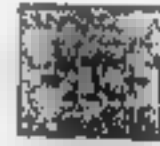
ومن هذه الزاوية يلج رولان بارت عالم فيدرا معلنا أن الأدب لا يعلم نفسه إلى الدرس الموضوعي إلا على أساس من نظامه الداخلي ، وأن هذا النظام شركة ما بين العمل والناقد ؛ فليس هناك قراء مريث للأدب . وإذا كان الوصف الخاص للأدب ينطوي على معارضة لافته (ذلك لأن الأدب جاع من الموضوعات والقواعد والتفجرات والأعمال . ووظيفته ، تحديدا ، تأسيس موضوعية ذاتية) فإن النقد نفسه ينطوي على هذه المعارضة . وإذا ، فلامر الناقد من ثقل المراهنة الخطرة . وبالتالي الحديث عن راسين وعدم الحديث عنه في نفس الوقت . ومادام الناقد ينتمي إلى الأدب فإن أول قاعدة موضوعية له هي الكشف عن نظامه الخاص في القراءة . وإعلان عدم حياده منذ ابديته

ومن السهل أن نلاحظ ما يكسر وراء هذه المنادى لقي بطرحه بارت : لقد تراجع البعد التاريخي لمسرح راسين وتقهقر إلى المؤخرة تماما ، واختصت «الذات الفاعلة» في النص لتحل محلها ذات الناقد بدعى استحالة القراءة البريئة ، وتحولت «فيدرا» إلى نظام من الدلالات المحاذرة للزمان ؛ واختصت الوظيفة الدالة من حيث علاقة للعمل برؤية العالم . وهكذا تواجه نظاما مغلقا من الدلالات يقع ما بين الناقد والعمل ، وليس نظاما متولدا ما بين النص والمجموعة الاجتماعية التي أنتجته . ومادامت الكتابة مثلا لارما (بالمعنى التحوي) فليس أمنا سوى نظامها المتعلق كالسحر ، حيث ترتبط بنية مسرح راسين - عموما - بجزئية الأمكنة الداخلية في المسرحيات ؛ فتواجه العلاقات المكانيّة بين الغرفة والمداخل والمخارج ؛ تلك العلاقات التي تتوارى مع حركة البطل المسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت . ثم تواجه صيغ العلاقات الإنسانية ، على مستوى الاشتباه والسيطرة ، مما يتبع الاضطراب على مستويات متعددة لتعارضات ثنائية لا تحل ، صواجه انشطار العالم الراسيني إلى طرفين متعارضين .

وعندما يخلص عالم راسين في هذه العلاقات الثنائية تصبح بنية «فيدرا» قائمة على الانتقال بكيونة الكلام ذاتها إلى المسرح ، في فعل ينطوي على المعارضة للمساوية في تحمل الكلام أكثر مما في معناه ، وفي اعتراف فيدرا أكثر مما في حيا . وكان «فيدرا» هي تراجيديا الكلام المسجون والحياة المسجورة . وكان أساسها لا ترتبط بذاتها عندما أحببت هيوليت ، بل في صراعها للصمت عن هذا الدب . إن تلمظها به أمام إيون وهيوليت وتيزيه يقربها من الحرية ، ويمثل درجات في الاضطراب من حالة الكلام الأكثر صفاء . وإذا كان يوحها لإيون يوحها ترجيب تحمل فيه عقدة الكلام نفسها نفسها ، (لأن إيون في مقدم أيام صبا . وهي الوجه الآخر لفيدرا) فإن يوحها أمام هيوليت يمثل معه مسرحية لأداء حيا ؛ أما يوحها أمام الزوج تيزيه فهو الدروة التي يتم فيها الاعتراف أمام الشخص الذي أسس الحضيضة بوجوده ذاته

وليست بنية الشخصيات سوى صورة أخرى لنفس البنية المنطوية على التعارض التثالي بين الكلام والصمت . ولكن تمييز فيدرا بعده تأرجحها بين النقيضين اللذين ينعكسان في المكان ؛ فتمرق فيدرا ، مرة أخرى ، بين الكهف والشمس ؛ ولا عجب فأوحها هيوس الذي ينتمي إلى نظام الكهف العميق : للمعم ، وأنها بانصفتي نتج نحد من

لخلق التوارى . فإن هذا المبدأ يقودنا إلى تأكيد الذات الفاعلة ، وأهم من ذلك أنه يقودنا إلى فهم هذه الذات الفاعلة باعتبارها ذاتا مرتبطة بمجموعة اجتماعية ، أو طبقة . وعدتذ بواجه مبدأ جديدا ، يلزم عن المبدأ الأساسي ، مؤداه أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين عناصر العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل . وإذا صح هذا المبدأ اللازم . وهو صحيح عند جولدمان ، فلا يمكن دراسة العمل إلا بتحديد علاقته بالمجموعة الاجتماعية التي يحقق لها العمل وظيفة دالة . أي أن علينا تحديد نظام العلاقات بين المجموعة الاجتماعية والعمل الأدبي ، وفي نفس الوقت ، تحديد العلاقات بين العناصر المكونة للعمل والعمل ككل . وهكذا يصبح معابرين - على مستوى الإجراءات التطبيقية - بالقيام بعملية مردوجه ، مهورها الأول هو الفهم أو التفسير ، على مستوى علاقة الأجزاء بالكل في العمل الأدبي ، ومهورها الثاني هو الشرح على مستوى تمثيل ، أو مجاز ، هذه العلاقة بين الكل والأجزاء مع العلاقة بين الأجزاء والمجموعة الاجتماعية ، أو الطبقة



وإذا عدنا مرة أخرى ، إلى راسين الذي درسه جولدمان وقارنا بين دراسته ودراسة رولان بارت ، وهو بنوي شكل ، إن لم يكن أهم البنيويين الشكليين قطبة ، أمكن لنا أن نلمح الفرق بين توجه «البنيوية التوبيدية» و«البنيوية الشكلية» في دراسة نص أدبي واحد ، وليكن مسرحية «فيدرا»^(١٧)

نقد تحدث رولان بارت ، في كتابه «عن راسين» (١٩٦٠) عن اتجاه جولدمان في النقد ، على أساس أنه انجاء بنظر إلى العمل الأدبي باعتباره «علامة» على شيء يتجاوزه ، بحيث يتوجه هذا النقد - باستمرار - إلى نفس المشفرة الأدبية للعمل ، فينظر إلى «العمل» - العلامة - باعتباره «دالا» ينطوي على «مطلول» لابد من كشفه بطريقة تؤسس «دلالة» هذا العمل . ويقول بارت إن لوسيان جولدمان قدم أرقى نظرية لما يسميه «نقد الدلالة» في مستواها التاريخي ، حيث يتوجه مركز الاهتمام في نقده إلى «الفتح» العمل ، باعتباره دالا لمطلول ، وليس باعتباره حلة لمطلول . ولكن بارت يرى أن هذا النقد بطل نقداً «غير بري» لأنه ينطوي على إسقاط للموقف السياسي لجولدمان ، كما ينطوي على التسميم بمبدأ المحاكاة ، حيث يطر جولدمان إلى العمل باعتباره محاكاة للمودج مستقل عنه . فتتحول العلاقة بين العمل والمودج المستقل إلى علاقة تماثل محض ، ذلك كله رغم تركيز جولدمان الواضح على تعدد المستويات بين العمل الأدبي والمودج المستقل . ومع ذلك ينهى جولدمان - بما يقول بارت - «إلى الادعاء لمبدأ المائلة» ، فينتهي بكمال راسين إلى مجموعة سياسية محبطة بحيث تكون رؤيتها للعالم هي إعادة إنتاج لهذا الاحباط ، كما لو كان الكاتب لا يملك أي قدرة أخرى سوى نسخ ذاته حرفيا»^(١٨)

الشمس . وإذا كانت فيدرا تدفن سرها كي تعود إلى الكهف والحياة ، فجوة ، فإن قوة أخرى تدفعها إلى إعلان السر ، والخروج من الكهف ، وإيقاد تحت الشمس

وهكذا ، تقوم بنية فيدرا على نسق ثلاثي من العلاقات بين تعارضات ثنائية ، فتواجه التعارض المكاني بين الكهف (الحجرة) والشمس (الخارج) ، والتعارض الإنساني في الحب بين الادعان والسيطرة ، حيث يمارس الطرف الأول السيطرة الكاملة على الطرف الثاني ، أو يجب الطرف الأول الطرف الثاني الذي لا يبدله الحب ، والتعارض الأخير بين الفعل الذي يرادف الكلام والصمت الذي يعنى انتفاء الفعل ، ثم تتجاوب هذه العلاقات في مستوى آخر ليتم إسقاط محور التصام على محور الاختيار ، لو استعملنا مصطلحات ياكوبسن ، فيعكس التعارض المكاني على التعارض الإنساني ، وتحول ثنائية اللغة - الكلام إلى مجل آخر لتعارضات أخرى ، لتصبح « فيدرا » - في النهاية - سقا متفلقا تماما على نفسه ، أو « فعلا » لازما لا يتعدى إلى أي مفعول خارج نطاقه الذاتي .

ومن المؤكد أن هذه القراءة التي قدمها رولان بولوت لفيدرا تبدو قراءة شكلية تماما من نظر جولدمان ، بل قراءة تكشف عن ذاتية الناقد الذي ينفي «الدلالة الموضوعية» للعمل ، عندما يعزل «بيت» عن ابدات ، والتحول ، والوظيفية . ولقد قام جولدمان بتحليل مسرح راسين ، قبل بارت ، ولكنه تعامل مع هذا المسرح كما قلنا من قبل - باعتباره مجموعة من الأبنية الأدبية التي تتجاوب مع أبنية أخرى فلسفية في كتابات هسكال ، وعلى نحو تتجاوب معه كتلة المجموعتين في «رؤية تواجده» للعالم . ومن هذا المنظور تتعدد « فيدرا » عند جولدمان ، ويصبح ثوري لعلاقة بين أجزائها مع العلاقة بين العمل ورؤية العالم

وعند هذا المستوى تصبح « فيدرا » صياغة متلاحمة عادما الوهم الذي يكابده البطل التراجيدي (= فيدرا) ، عندما يتصور إمكانية الحياة في العالم دون تنازل أو اختيار ، وعندما يتوهم إمكانية الحوار مع العالم . و « فيدرا » ، من هذه الناحية ، أقرب مسرحيات راسين إلى الرؤية التي تكشف عنها «الأفكار» لهسكال . وهذا يعني أن للفتاح إلى « فيدرا » - وبالتالي إلى «الأفكار» - يكن في تقرير المفارقة التي تتطوى عليها «قيمة الإنسانية» تلك القيمة التي تتصل بالمحنى الخلق في تراجيديا راسين ومحال الأخلاق والنظرية المعرفية العامة في «الأفكار» . ومن هنا توضحها ، في المسرحية ، ثلاثة أنواع من الشخصيات ، تمثل ثلاثة أنواع من الحقيقة والقيمة :

(أ) هناك الآلهة (الشمس . فيوس) وهي كائنات مشاهدة ، صامتة ، عابدة ، لا تقدم أي عون إلى البطل التراجيدي (فيدرا) الذي يؤسس ضميره الأخلاق على وجودها . ولا تكني الآلهة بالمشاهدة عابدة ، بل ترك البطل بمطالبها المتعارضة ، فهذه «الشمس» تجمع «فيدرا» من التمريط في طهارتها ، بينما «فيوس» تدفعها إلى الإبقاء على حيا ، دون أن تقدم كلتاها - الشمس أو فيوس - أي عون للبطل ، أي يكاد - وحده - محاولة التوفيق بين المطالب المتعارضة ، إذ

عليه - وحده - أن يواجه المقلوب غير المفهوم ، وأن يختار بين الوهم الذي لا تعارقه المعصية في القاء في العالم ، أو الموت الذي يعنى الانسحاب من العالم . وليس من عادة السماء - كما يقول «تيرامين» - رسول الحقيقة في المسرحية :

بكف
أن تتدخل في أمورنا
علما نحن الساعة

(ب) وهناك العالم الذي تمثله شخصيات هيبوليت وبيزير وأريسيا وإينون : وهو عالم زائف ، لا يتطوى على حقيقة أو قيمة . سوى أنه يتيح سبيل الخطأ أمام البطل فيدرا ، إلى اكتشاف الحقيقة .

(ج) وبين هذين التقيضين - الصامتين ، غير القابضين للحوار - تقع فيدرا التي تمثل الإنسان الجنسي بأجل معانيه في المسرحية . وتبوع مسانها من استحالة التوفيق بينها وبين العالم من ناحية ، وبين المطالب المتعارضة للآلهة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتسل جوهر الصراع في المسرحية في الحوار بين فيدرا والآلهة الصامتة من ناحية وبين العالم من ناحية ثانية . وكأنها تعيش باحث عن تكامل لا وجود له ، لأن تكاملها يقوم على وحدة قيم متعارضة تماما في العالم الذي تخاوره . وما تسعى إليه ، وما تظن أنها تحققه ، هو الوحدة بين عواطفها ومعنى الشخصية . وبين القاء بكامل والحب المحرم ، وبين الحقيقة والحياة . ولكن هذه الوحدة مستحيلة ، لأن « فيدرا » لا تقابل في العالم الفعل (الذي تؤمن - وهما منها - بنقائه) سوى رجال عاديين ، ترعيبهم مطالبها المهولة ، التي ترك نظامهم الذي تقبلوه ، دون أن يفكروا في حقيقته ، فلا يكون هيبوليت سوى رد فعل واحد طوال المسرحية ، وهو الرغبة في الفرار من شخصية فيدرا التي تجمع بين أكثر العناصر تناقضا - تجمع بين المحيم والبعيم والمعدلة والمخطئة - وهو يصرح بذلك عندما يعلن :

تلك الأيام السعيدة انتهت ، وكل شيء تغير وجهه
منذ أرسلت أينا ابنة فيوس وباسيا
إلى هذه الشراطين .
واستعدنا

أما هذا الوصف الذي يتطوى عليه البيت - «ابنة فيوس وباسيا» - فإنه يقدم نموذجاً مضمناً للتعارض الذي تتطوى عليه فيدرا نفسها ، فأبوا فيوس بتت إلى الحميم (وهو قاصي الخطاة فيه) وأبوا ماسيا تنس إلى السموات ، وفيدرا تجمع بينهما فتجمع بين طرفين متعارضين وتصارف لا يحل (ويكشف البيت عن التعارض الدلالي على مستوى التعارض الصوقي بين الاسمين) . ومن هنا يشل حوارها مع العالم وحوارها مع الآلهة ، فتصبح الحياة ، في نظرها ، هي الخطأ العظيم والحرمة الكبيرة . لقد كانت على صواب عندما قررت أن تترك الشمس والأرض وراءها . وإذا كان يمكن للآخرين أن يعيشوا تحت أعين الآلهة

الوقت ، وتحاول الوصول إلى «موضوعية ذاتية» لا تنصل من ذلك الشعار المقلب الذي يقول : «لا توجد قراءة بريئة» . ويصبح المعنى - عند جولدمان - قرين محاولة تحقيق «وحدة الذات والموضوع» ، ومرتبطة بالبحث عن «دلالة موضوعية» ، تتجلى على مستوى «التفسير» و «الشرح» ، وإذا انطلق معنى النص - في حالة بارت - وانتى «الشرح» ، فإن المعنى يمتدح - في حالة جولدمان - فتقودنا لبنة ، من داخلها ، إلى تولدها . وإذا كان بارت يؤكد لزوم الدلالة (لباسا على اللزوم التحوي) لهذه البنية ، باعتبارها البدء والمعاد اللذين لا يفصل بينهما شيء ، واللذين يتحولان إلى شيء واحد ، فإن جولدمان يؤكد أن بنية العمل الأدبي تمثل نقطة البدء ونقطة المعاد ، ولكن تقع بينهما الوظيفة ، التي لا تتجلى إلا على مستوى التولد . ويظل جولدمان مخلصا لمبدأه الأخير ، وهو : «أن كل ظاهرة إنسانية بنية ، من حيث أنها توجد داخل ظاهرة أكبر ، في علاقة لا يمكن فهمها إلا باعتبارها علاقة وظيفية» .



إذا كان الإلحاح إحاد على «وظيفية البنية» أو على «تولدها» هو الذي يميز ما بين «البيوية التوليدية» و «البيوية الشكلية» ، فلا شك أن الإلحاح على «البنية» هو الذي يميز منهج جولدمان ويرتق به عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب . لقد طرحت «البيوية التوليدية» - كما يقول جولدمان - مفاهيم راديكالية غيرت من وجه الدراسات الاجتماعية التقليدية للأدب (وأعني بها ما يشبه ما هو موجود - حتى الآن - في النقد العربي المعاصر من مؤثرات سطحية ، آتية ، بين بعض مضامين الأعمال الأدبية وبعض الخصائص السطحية لما يسمى طبقات) وقضت ، أو كادت ، على عرافة «الانعكاس» للواقع الاجتماعي ، وأكدت القيمة الخيالية للأعمال الأدبية ، فلم تحولها إلى «وفاق» اجتماعية ، نحاسب على أسسها دم الكتاب أو ضمائرهم ولم نفر من مواجهة الطبيعة التحيلية للأعمال الأدبية ، بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبي أصيل . وحاولت أن تقدم نموذجاً تصوريا وإجرائيا لدراسة التحولات الإبداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتصل به ، وقدرت - في هذا الجانب - وجود توسطات ومقيدات لا يتعاملها إلا سادس أو حائل بظيمنة «عمل الأدبي» . ولذلك أكد المنهج «البنية» باعتبارها نقطة الانطلاق ، وأنح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بدعة التباين والتنوع ، ومع ذلك لا تعارق بينها وإدا كانت «روية العالم» نفسها تؤدي وظيفة فإنها تؤديها على أكثر من مستوى ، مما يجعلها تتحلل على أكثر من محور ومهمة المنهج - من هذه الزاوية - هي البحث عن لبنة القارة وراء محتويات متباينة ، وعبر مستويات متعددة ، ومجاور معقدة وعندما نحمل «البيوية التوليدية» هذا الهدف نصب أعيننا ، فإنها تؤكد «وحدة العمل الأدبي» ، ونبرهن على فاعليتها إزاء الأعمال الأكثر تلاحقا .

لجنة فإن «قيدرا» لا يمكن أن تعيش تحت هذه الأعين . وهي تحدد هذا منذ البداية ، عندما تتحدث إلى الشمس التي تراها للمرة الأخيرة . ومن هنا فإن الزمن يدور في المسرحية ، فلا يتجه في خط أفقي ، أو خط صاعد ، بل يستدير كالدائرة ، ليعود إلى نقطة البدء ، فالهبة معروفة منذ البداية ، والشمس اللامائية مستغل كما هي ، تشرق صامتة على عالم يفقد معناه تحت أشعتها . ولن يعرف أحد ما إذا كانت فيدرا ستعود إلى «ميريس» أيها في الحميم ، أو إلى «باسيفيا» أمها في السموات المل . وتختتم المسرحية بكلمات الملك «تيري» (المعطى دائما) ويعود كل شيء كما كان . يستمر العالم وتستمر الآفة في المشاهدة والمراقبة ، دواما هون ، وليس للإنسان سوى أن يقل ما قدر عليه

وهكذا ، تصبح «قيدرا» تراجيديا الأمل المحبط ، فتصوغ «روية» مأساوية ، من عالم يقودنا إلى بنية أخرى أكثر شمولاً في وهي الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، التي عبرها راسين . ونعود - مرة أخرى - لمعاد العمل إلى خارجه . ولا عجب في ذلك . فقد قلت إن المنهج - عند جولدمان - خارجي داخل في آن ، ومن خلال التفسير والشرح يتحرك المنهج صاعدا من الأبنية المتلاحمة للأعمال الأدبية عند راسين يتقربها بأبنية بسكال ، يكشف عن رؤية للعالم ، ليصعد منها إلى الوعي الطبقي (الاجتماعية) ومنها إلى الطبقة الاجتماعية (البالة الشريعة / أو بالة المسرح) ثم يهبط المنهج - مرة أخرى - إلى العمل الأدبي لتناقض أدق ما فيه ، حتى يصل إلى التعارض الصوري في «ابنة ميريس» و«باسيفيا» ، فيلتمنا إلى التعارض بين انملاق الصوت في «ميريس» و«باسيفيا» ، وذلك في حركة لا تتوقف في الكشف عن علاقات التكوين في الأبنية الصغرى والأبنية الكبرى ، والعلاقات الوظيفية التي تصل ما بين الجميع

فري ما هو الخلاف بين قراءة بارت وجولدمان لنص المسرحية ؟ إن كلتا القراءتين تبدأ من نقطة واحدة هي البحث عن «النسق» أو «النظام» أو «البنية» التي تصنع للعمل الأدبي «تجانسا شاملا» . ولكن الخلاف يقع من مفهوم «البنية» التي يفهمها جولدمان فيها تاريخيا ، يصلها بالذات والتحول والوظيفية ، فيصل ما بيناهوين مشكل بعينه يتطلب حلا عند مجموعة اجتماعية محددة ؟ وه «البنية» التي يفهمها بارت فيها يتجاوز التاريخ ، ويلغى ذاته الفاعلة ، لتصبح «البنية» استقاما لمؤدح ذهني قاري وصي الناقد قبل أن يكون قارا في العمل نفسه . وكان جولدمان وبارت ، في الحقيقة ، يبحثان عن شيئين مختلفين في قيدرا . أما بارت (ولا شك أنه أفاد من تفسير جولدمان) فيبحث عن حالة سكونية ، يثبت فيها النص ، مستغلا به عن التاريخ . أما جولدمان فيبحث في النص عن التلاحم الداخلي الذي يربط بين الأجزاء والكل من حيث تحقيقه لوظيفة على مستوى العلاقة بين النص والمجموعة الاجتماعية

ويمتد الخلاف بين المنهجين فيتجاوز مفهوم البنية إلى الإجابة عن السؤال المهم المرتبط بمعنى العمل الأدبي نفسه . ويصبح للمعنى - عند بارت - قرين «عنية» ذات «الناقد» التي تسطر على موضوعها وتخصصه إلى أسرها ، فتتحدث عن نص الموضوع ولا تتحدث عنه في نفس

فهم الكل أو التجانس الشامل الذي يحدد الروائع الأدبية في مقابل الأعمال الأدبية الأقل أهمية لأنها أقل تماسا في تجسيدها لرؤية العام

وهكذا يمكن أن نقول إن رواائع الأدب لا تنقسم بهذه الصفة إلا لأنها تنطوي على معددين هما كثافة وجاهة لعملية واحدة ، التجانس الشكلي من ناحية وتجسيد هذا التجانس لرؤية العالم من ناحية ثانية ويلتقي البعدان عندما نفهم أن الأعمال الأدبية تمثل أقصى درجات تماس «الوعي الممكن» لمجموعة اجتماعية ، بحيث ترتد عبقرية الأدب الفرد إلى تجاوزه لغيره في تقديم هذا الوعي في أعلى درجاته من التجانس فيحقق عمله الأدبي التناغم الكامل بين رؤية العالم كما تعاينها المجموعة وبين العالم الخيالي الذي يخلقه مبدعه ، فيحقق العمل - بالتالي - التناغم بين عالمه المتخيل والأدوات التوجية التي يستخدمها للتعبير عن هذا العالم .

ويقودنا هذا كله إلى إطار القيمة الجمالية ، حيث تشكل «الحقيقة الاسطيقية» - عند جولدمان - من مستويين متجاوبين بالضرورة .

(أ) التجاوب بين رؤية العالم باعتبارها والعالم تعاينه المجموعة - أو الطبقة الاجتماعية - والعالم الذي يصوغه الأديب

(ب) التجاوب بين هذا العالم المصاغ والوسائل الأدبية المستخدمة في صياغته ، من صور ، وراكيب ، وإيقاعات ، الخ^(٢١)

وتعتمد قيمة العمل الأدبي على هذين المستويين على السواء ، ذلك لأن العمل الأدبي الحق ينطوي على تلاحم داخلي ، وإلا لم يشكل بنية . لكن هذا التلاحم الداخلي لن يتحقق ما لم يصل إلى درجة عالية من إفراغ التلاحم في بنية وهي العالم نفسها . وإذن فالمعيار الجمالي لقيمة العمل الأدبي معيار داخلي وخارجي في آن ، داخلي من حيث ارتباطه بدرجة التلاحم البشري في العمل ، وخارجي من حيث اتزانها بينه وبين بنية أخرى تقع خارج العمل بالضرورة . ويؤكد جولدمان - عند هذا المسعى - أن يقول إن المعيار الخارجي متضمن في المعيار الداخلي ، ذلك لأنه يؤكد أن الأديب مشغول دائما بما تحت السطح ، ويعتبر الواقع الفعلي إلى الوعي الممكن ليكتشف فيه ، ويصوغ منه ، «بنية» العمل الأدبي فصيح ، دالا «بفضي» مدلوله «إلى رؤية العالم . ويقدر نجاح الأديب في صياغة هذه البنية ، وبالتالي بقدر ما تنطوي عليه من تلاحم دال ، تصعد قيمة العمل الأدبي

ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن يوجه جولدمان هجومه الحاد على المناهج الاجتماعية التقليدية في دراسة الأدب ، ذلك لأن أنسوسولوجيين الوصفيين حاولوا - ومازالوا يحاولون - أن يصلوا ما بين محتوى الوعي الجماعي ومحتوى الأعمال الأدبية ، مما أدى بهم إلى إصاعة الحقيقة الأدبية للأدب - خصوصا عندما بحثوا فيه «عن انعكاس لوعي جماعي أكثر مما عكسوا عن خلق أبنية»^(٢٢) . وكانت النتيجة الطبيعية للتعامل مع الأدب ، على هذا النحو ، أن تفتت الأعمال الأدبية . ويقدر ما تحولت هذه الأعمال للفتت إلى مزايا عاكسة للواقع تحولت محتوياتها إلى «وثائق» سوسولوجية . ولم تنجح هذه المناهج إلا مع أعمال الرديئة التي «يسخ» أصحابها الواقع . أما الأعمال الأدبية الحقة فكانت النتيجة هي التشويه الكامل لها .

ومن المؤكد ، عند جولدمان ، أن الكاتب لا يمكن «وعي» لخاص ، بل بطور تلاحم بشري لم يصل إليه الوعي الجماعي نفسه إلا بطريقة خشة . ولذلك فإن العمل الأدبي ، وإن أسس إيجازا جماعيا حلال وهي مبدعه ، يكشف للجماعة عما يتحرك في أفكارها ومشاعرها وسريتها دون أن تعرفه ، ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بينه ووجدتها ، كما أن بنيتها لن تتحقق وظفتها إلا بوجدتها وتلاحمها . ومن هذه الزاوية لا يبدو العمل الأدبي - من منظور البيرية التوجيهية - انعكاسا لواقع اجتماعي ، بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع ، بحيث يصبح تعبيرا عن رؤية متجانسة ، لا يصل إليها أفراد المجموعة إلا في حالات استثنائية . لذلك يقول جولدمان : «إن الكاتب العظيم (أو الفنان) هو ، تحديدا ، الفرد الاستثنائي الذي ينجح في خلق ، في مجال معين ، هو العمل الأدبي (أو الفني ، أو الفلسفي) كعالمات خياليا متلاحما ، أو قريبا من التلاحم ، بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه إليه كل المجموعة الاجتماعية»^(٢٣)

وإذا كان العمل الأدبي يتجاوب بشريا مع ما تتجه إليه المجموعة على هذا النحو ، فلا سبيل إلى دراسته إلا من زاوية طبيعته ، أي بالتركيز على صياغته المتلاحمة ، من حيث هي بنية توازي بنية أخرى أو تتجاوب معها . ومن المهم أن تؤكد أن هذا التوازي ، أو التجاوب ، إنما هو توازي بين أبنية للمقولات ، وليس بين محتويات «إمبريقية» مبعثرة هنا أو هناك .

وعند السب يلج جولدمان على أن المهمة الأولى لعالم الاجتماع لأدبي يجب أن تبدأ من التسليم بأن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتمثل في محتوى هذين المجالين (الحياة الاجتماعية / الإبداع الأدبي) وإنما في «شكل المحتوى» . وما يعنيه جولدمان بشكل المحتوى ، هنا ، هو الأبنية العقلية التي تنظم الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية بعينها ، مثلما تنظم العالم الخيالي الذي يبدعه الأديب المرتبط بها . يضاف إلى ذلك أن الانتقال من داخل بنية العمل إلى المجتمع لا يتم بشكل مباشر وإنما عن طريق وسيط ، له وجوده بين الاثنين ، ذلك لأن تولد العمل لا يتم عن طريق الحياة المادية وإنما عن طريق رؤية العالم . إن رؤية العالم ، على هذا النحو ، هي التي تمكننا من



يكون بمثابة تناقض في التفكير عند معكّر جدلي مثل جولدمان ، يرى النظرية الماركسية في النظر إلى التشكل التاريخي إن «رؤى العالم» التي يدرسها جولدمان - بما يقول - هي رؤى الجماعات البرجوازية . وتلك - بدورها - يجب أن تظهر - تبعاً للأفكار الماركسية الكلاسيكية عن الأيديولوجيا - «وعياً واقعياً» ، أي نظرة جبرية وليست كلية عن الحياة الاجتماعية . وبدل أن تكون هذه الرؤى «متلاحمة» و «متكاملة» فكرياً ، ألا تعكس ملامح مغايرة تماماً عن التناقض الداخلي والتعارض ؟ ثم ألا يعنى الإلتحام على التلاحم بشكل مطلق أن جولدمان الذي يرفع أنه جدلي يتخلل من الحدل في إدراك الحقيقة الاسطيقية^(٢٢) إن الحقيقة الاسطيقية تعزل منهجية على قصص للصراع ، وإلا انتهى الصراع ذاته . والتفكير على «الوحدة» و «التلاحم» يقلل - فيما يقال - من وزن قطب التنوع ، وبالتالي الصراع ، بحيث تبدو «الوحدة» نفسها وحيدة الخائب ، غير جديّة بالضرورة .

إن مثل هذه الأسئلة تشكل أساساً ينطلق منه الخلاف حول انحرار جولدمان ، وبالتالي حول السلامة الكاملة لمهجه . ومن المؤكد أنه خلاف لا يقلل من قيمة الانحرار المائل الذي حففته «البيوية التوليدية» (وما قلسته في هذا المقال قليل من كثير) بل - على العكس - يفتح آفاقاً رحبة لتطويرها وتعميقها .

ولكن هناك شيئاً ينبغي أن يقال لتوضيح مفهوم الوحدة والتلاحم عند جولدمان . إن مفهومه عن التلاحم - بما نقول إدرياً - ميلور^(٢٣) - ليس مفهومًا عن تلاحم منطقي ، وإنما عن تلاحم يشأ عن تجاوز جدلي لقطبي الوحدة والتنوع . وعلمنا أن نتذكر - في هذا السياق - أن فلاسفة الحدل لا يقتصرون - عند جولدمان - على هيجل وماركس ولوكاشي فحسب ، بل يشملون كنت وبيكال . ومن هنا يبدو الحدل من منظور متميز ، يجعل جولدمان أقرب إلى تأكيد «التلاحم» على حساب «التنوع» ، وبالتالي «الصراع» . ولذلك يؤكد جولدمان أن المعنى الحقيقي للنص ، أو الفقرة ، هو المعنى الذي يعطينا صورة كاملة متلاحمة للعمل كله . ويستند جولدمان في هذا السياق إلى بسكال الذي يقول :

«لكن فهم معنى الكاتب ، يجب علينا أن نفرض كل التعارضات في عمله . وهكذا علينا - إذا فهمنا النص - أن نجد معنى يصلح ما بين كل الفقرات المتعارضة . إذ لا يمكن أن يكون لدينا معنى يتطابق على عدد من الفقرات المتوافقة ، بل علينا أن نصالح ما بين هذه الفقرات وما يعارضها ، ذلك لأن لكل مؤلف معنى يسجّم مع كل الفقرات المتعارضة في عمله ، وإلا ما كان هناك أي معنى عنده» . وإذاً - فلا يعنى الإلتحام على التلاحم - عند جولدمان - إلغاء التعارضات الممكنة الموجودة في

ولذلك فإن مضمون العمل الأدبي لا يمكن أن يعالج باعتباره حالة معلول ، أو باعتباره مقولة اجتماعية ، كما تفترض السوسيولوجيا التقليدية ، بل على العكس من ذلك - فيما يقول جولدمان - «ليس هناك عناصر سوسيولوجية في العمل الأدبي وإنما هناك شخصيات فردية ومواقف خيالية فحسب ... ذلك لأن الأعمال الأدبية أبعد من أن تكون انعكاساً بسيطاً لوعي جماعي . إنها تعبر موحدة متلاحمة عن اتجاهات ومطامح خاصة بمجموعة بعينها»^(٢٤) . ولذلك - يقول جولدمان مرة أخرى - «من الضروري - قبل أن يبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبية والطبقات الاجتماعية في الفترة التي كتبت فيها الأعمال - أن نفهم أولاً دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة ، وأن نحكم عليها جمالياً ، باعتبارها عالماً موحداً من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذي خلق هذا العالم»^(٢٥)

ومن الممكن أن نلاحظ أن «الحقيقة الاسطيقية» - على هذا النحو - تردنا إلى تميز الأدب الفرد بالضرورة ، وتربط بين قيمة إنتاجه وما ينشئ عنه هذا الإنتاج من كشف ، على المستوى الإدراكي ، في استيعاب العناصر المنظمة لبنة الوعي الجماعي . لكن الكشف المرتبط بالإدراك المتميز للأدب لن يفقدنا ، هذه المرة ، كما يحدث في تصورات اسطيقية محالفة . إن برع من الوعي الاسطيقى المتعال ، يصل إلى بين الكتابة والإلهام مثلاً ، أو يصل ما بين الإدراك الجمالي والحس الصوتي ، بل يتحدد هذا الكشف على تماس أكثر واقعية ، ويرتبط بدرجة عالية من الوعي تمكن الأدب من إدراك العلاقات البيوية لرؤية العام ، على نحو متلاحم ، يصعب أن يقوم به غيره ، اللهم إلا إذا استتب الفيسوف لدى يأخذ نفس الوضع عند جولدمان ويمارس نفس العمل ، ولكن على المستوى التصوري ، وليس الخيالي .

ومن هذه الزاوية يمكن لجولدمان أن يتحدثنا عن العبقريّة الأدبية باعتبارها إدراكاً جمالياً يتجاوز في تلاحمه الوعي الإيديولوجي للأدب وإذا كان هذا التمييز يردنا إلى ثنائية الوعي والإدراك التي تثير جدلاً لم يفت حتى الآن^(٢٦) ، فإنها تؤكد لنا ، على الأقل ، أن العمل الأدبي ليس نسخة من الواقع ، وأن الكاتب ليس معلماً أو واعظاً . إنه يخلق أشياء وكائنات تؤسس عالماً موحداً ، ينطوي على تلاحم ، ويكشف عن منطق داخلي نابع من المنظور الذي يعبر به الكاتب جمالياً عن رؤية العالم

وإذا كان العمل الأدبي تعبيراً عن رؤية العالم وطريقة خاصة في صياغة هام ملموس متعين من الكائنات والأشياء فإن الأدب هو الإنسان الذي يصل إلى إدراك هذه الرؤية في نفس الوقت الذي يخلق شكلاً ملامحاً ، ينحني من خلاله هذا العالم المتعين ، الأثرى بوهمة الحسية من الكائنات والأشياء المتحركة . والنزى بوحده الداخلية التي تصير للعمل بيته الخاصة



قد نقول مع بعض الأصوات المعارضة لجولدمان ، إن التفكير على «التلاحم» و «الوحدة» في النظر إلى طبيعة «رؤية العالم» يمكن أن

العمل الأدبي توفيقا عند بعض مستويات هذه الحقيقة الأسطيقية وليس كل مستوياتها ؟ إن العمل - بالتأكيد - له دلالة الوظيفية المرتبطة برؤية العالم عند المجموعة التي أنتجته ولكن ماذا عن دلالة الوظيفية بالقياس إلى مجموعة أخرى لم تنتجها ، على مستوى العصر الذي أنتج فيه ، وعلى مستوى المصور اللاحق ، التي تلقاه وتأثر به ؟ وهل تلقاه وتأثر به لأنه بصور « ذكرى تاريخية » ، أم لأنه بصور وضعها باليًا ، فيحصل العمل بحياة أخرى غير حياته الأولى ؟

لقد قال جولدمان - في « الإله الخفي » - إن العمل الفني يمكن أن يحتفظ بقيمته خارج المجموعة التي طهر فيها ، لأن العمل ينقل الموقف المتعين الذي يعبر عنه إلى إطار المشاكل الإنسانية الكبرى التي تحقها علاقة الإنسان بأقرانه وعالمه . ومادام عدد الإجابات المتلاحمة عن هذه المشاكل عددا محدودا محدود بنية الشخصية الإنسانية ذاتها ، فإن كل إجابة متلاحمة يمكن أن تتجاوب مع موقف تاريخي آخر ، فلا تؤدي وظيفة واحدة بل وظائف متباينة تاريخيا . وبذلك يواجه نوعا من « الولادة الجديدة » المتعاقبة لنفس البنية . ولوصح هذا الذي يقوله جولدمان . ولوصح فهمي له ، فإنه بشر شكالا جديدا ، يرتبط بي بمكر أن سمي « الببوية التوليدية » لقراءة النص ، أو لعمل الأدبي ، وهو إشكال يدفعنا إلى التساؤل : هل نغير - في هذه الحالات - لنوعية بين « مقصد » تاريخي محدد للنص ، يرتبط بطبقة محددة أو مجموعة اجتماعية محددة ، وبين « دلالات » مغايرة لنفس العمل عند طبقات أخرى ومجموعات اجتماعية أخرى ؟ وإذا فعلنا ذلك لماذا يحدث للتفسير والشرح ؟ وهل بظل الشرح ثابتا ويتعدد لتفسير ؟ أم تظل « الدلالة الموضوعية » للعمل ثابتة في مستوياتها التاريخية فلا يتغير التفسير والشرح ؟ وإذا طرنا إلى الإشكال من زاوية « وحدة الدلائل والموضوع » ، ولكن على مستوى التعاقب الزمني ، في قراءات النقاد الذين يتحركون داخل النظرية العامة التي يتحرك فيها جولدمان ، فهل تظل العلاقة المؤسسة للوحدة بين طوائف الدلائل والموضوع ثابتة ؟ أم تتغير بتغير المجموعة الاجتماعية ، وبالتالي تغير « رؤى العالم » عند النقاد ؟ أم ترانا بحاجة إلى تعديل النموذج للمجي وتطويرة حتى يقبل احتمالات التعقيد ، وحتى يفص اشكالات كثيرة تطرحها « الحرسبوطيكا » المعاصرة ؟

وإذا تركنا التفسير والشرح وعدنا إلى « الحقيقة الأسطيقية » مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى ، سنلاحظ أن جولدمان يرى أن العمل الأدبي يعبر عن نفس الحقيقة التي تعبر عنها الفلسفة ، ولكن بصفة مغايرة . وكأننا إزاء لغة التصورات في الفلسفة ولغة الخيال في الأدب وإذا كان « مدلول » اللغتين يظل واحدا رغم اختلاف « الدال » النوعي ، فإن كتاب « الأفكار » ليس كالم ينطوي على نفس « البنية » التي تنطوي عليها « تراجيديا » المسرح عند راسين . إن النتيجة المنطقية لمرتبة على هذه المسألة هي أن « حقيقته » لأعبار أدبية وفلسفية واحدة ، إذ تقع المغايرة في طرائق التعبير بحسب وكأن المصنوع واحد والأشكال متغايرة والأمر - هنا - شبه بما يمكن أن نوضحه في « البحر التوليدي » - عند تشومسكي - حيث نرى « الأبنية السطحية » المتغيرة لحمل متعددة إلى « بنية عميقة » واحدة ، تتولد عنها حمل متغايرة وكأننا - هنا - يقول نيري إنخلون بحق - بوجه مظهر متعددة حقيق

النص إن إلغاء التضاريس في سبيل التلاحم « دوجماتية » تؤثر التوحيد ، أما إدراك التضاريس فإنه وظيفة نقدية تسعى إلى إدراك الظواهر في تعقيدتها وحركتها . وهنا هو الفرق بين « النقد » و « الدوجماتية » . وهو فرق قار في الظاهرة التي تحوى على الشيء ونقيضه ، وقار - بالمثل - في كيفية إدراك الظاهرة . ولذلك يقول جولدمان^(٢٧) « إن كل عمل أدبي عظيم ينطوي على رؤية للعالم تنظم عالم العمل الأدبي ... لذا يجب على المرء أن يكشف - في كل عمل فني عظيم حقا - عن القيم المفروضة التي تضمها الرؤية التي تصنع وحدة العمل ، فيكشف عن التضحيات التي يعانها البشر في سبيل رفض هذه القيم ولعنها » . إن هذا القول بعيد للصراع بين عناصر الحدل بعض توازنه ، ويقترب جولدمان من إدراك طبيعة الحقيقة الأسطيقية باعتبارها تجاوزا لقطبي التنوع والوفرة الحسية من ناحية والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل متلاحم من ناحية أخرى

ولكن ألق أن جولدمان ركز على قطب الوحدة أكثر مما ركز على قطب التنوع . وقد انتهت إلى ذلك في السنوات الأخيرة من حياته ، ومن هنا إلى أهمية دراسة القطب الأخير . وألمح إلى ضرورة دراسة استراتيجيات المعقدة للصراع داخل بنية الأعمال الأدبية نفسها ، وبالتالي دراسة

(أ) الصراع على مستوى مركب القيم الذي تنكبه رؤية العالم التي تبنى العمل ومركب القيم الذي يسعى العمل الأدبي إلى تبنيها .

(ب) الصراع بين المستوى الفردي والمستوى الجماعي داخل رؤية العالم .

(ج) الصراع بين مستويات الصياغة نفسها في عناصر الأبنية النصية .

وبعد لكشف عن هذه المستويات تأكيد وظيفة التلاحم إلى جانب وظيفة أخرى تقر بها من الحدل ولا تبعدها عنه وتتكشف هذه الوظيفة عندما يقول جولدمان^(٢٨) : « على الرغم من أن نظرة العالم ترتبط ابتداء بوظيفة التلاحم ووحدة للمعتقد المتضمنة في كل فعل إنساني . فإن عصر المعنى يرتبط ، ابتداء ، بوظيفة مماثلة في الأهمية . وهي وظيفة العقل النقدي الذي يتجاوز نفسه بنفسه ، فيحقق عنصرى التلاحم والتنوع اللذين يكونان كلية كل حمل شامل » . ولكن هذا كله من قبيل الطموح الذي سعى جولدمان إلى تحقيقه ، وحط له قبيل وفاته ، إلا أن المشروع نفسه يظل مشروعا لم يحققه جولدمان . وإنما يحاول تحقيقه بعض من يعملون الآن في هذا الحقل من القدرين . ولذلك مثل مفهوم « الحقيقة الأسطيقية » ، عند جولدمان - مثيرا للخلاف واشكال

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات هذه « الحقيقة » واجهنا مشكلة أخرى تتصل بعملية فهم هذه الحقيقة : على مستوى تحقيقها في العمل الأدبي . وهي مشكلة تتصل بتأويل النص نفسه . ومن هذه لزاوية يثار السؤال المهم : ألا يعنى تركيزنا على التولد التاريخي لبيئة

كل حدوده الرائعة ، إلى المبروط على العمل الأدبي من المجتمع بدل الصعود من العمل إلى المجتمع ، فيما يقول دوبروفسكي . ولكن هذا التبرير يقودنا إلى أسئلة أخرى ، وإلى مشاكل أخرى ، جعلت الآراء تتضارب تضارباً بيناً حول جولدمان ومهجه

ويبدو جولدمان - من هذه الزاوية - وكأنه يسخر عقول الكثير من النقاد المعاصرين رغم اختلاف رؤاهم إلى العالم . وهكذا سمع ميريام جلوكسمان التي تتساءل عن جولدمان : «ماركسي هو أم إنساني ؟! » وسمع تيري إيجلتون يتحدث عن الثغرات التي تكس في صبح جولدمان^(٣٢) : فهناك مفهومه عن «الوعي الاجتماعي» ، وهو مفهوم يجعل يتعامل مع الوعي الاجتماعي باعتباره تعبيراً مباشراً عن الطبقة الاجتماعية ، مما يحول العمل الأدبي إلى تعبير مباشر عن الوعي والطبقة وهناك النموذج الذي يطرحه المسج كله ، وهو نموذج يعجز - فيما يقول إيجلتون - عن التوفيق بين الصراع الجدلي والتعقيدات ، وبين التناقض والإنقطاع ، مما يساهم في انزلاق المسج إلى أن يصبح مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفرعية بالبنية التحتية في الرواية (مخصوصاً عندما يقول جولدمان - في كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» : «إن هناك تماثلاً صارماً بين شكل الرواية ... وعلاقة البشر بمنتجاتهم في عصر معين» كما أن هناك تماثلاً ثانياً بين شكل الرواية والعلاقات الإنسانية في المجتمع السلمي .) ومن منظور إيديولوجي مخالف لجدلنا رولان بارت - رغم إعجابه بجولدمان الناقد - عن الهاكاكة الكلاسيكية التي يعيد جولدمان صياغتها في مهجه . وبعيداً ناقد آخر - أقصر قامته بكثير من بارت - عن جولدمان الذي يقدم «عبوة جديدة»^(٣٣) لتراث قديم في خليط عصري (على الموهبة) يشمل البيوية والوجودية والظاهرية ورواية التحليل النفسي . ويعترف هذا الناقد - وهو جورج ييزستراي - عند تحليل جولدمان لروايات مالرو محاولاً الكشف عن الرواية البيوية والوجودية والسيكولوجية في التحليل النقدي

ولكن هناك - على مستوى الإيجاب - من يرى في منهج جولدمان بداية مهمة ، تصلح لتأسيس سوسيولوجيا عامة للفن ، كما صحت جابيث وولف في كتابها عن «الفصحة التأدينية وسوسيولوجيا الفن»^(٣٤) وهناك من يؤكد - وهو على حق - أن نقد جولدمان الاجتماعي يمثل رأس الحرية في جهد بدله قسم كامل من النقد الجديد ، في فرنسا ، ليؤسس مادح علمية لفهم الأعمال الأدبية . ويقال إن أغاث جولدمان جددت مهنا لسكال واليهسية ، وأحككت «المفهوم القوي» للرؤية التراجيدية ، وسلطت ضوءاً جديداً على تطور الرواية المعاصرة ، على نحو يكشف عن دين النقد المعاصر لتفسيرات جولدمان وشروحه لأعمال مالرو وآلان روب جرييه وجيروود وبناتني ساروت وغيرهم^(٣٥)

نرى أي هذه الأحوال والآراء أقرب إلى الدقة والصواب ؟ وأيهما أقرب إلى تصوير الإنجاز المتميز للوسيان جولدمان ، وبالتالي الإسهام المتميز للبيوية التولدية ؟ ذلك ما ينبغي أن يفكر فيه القارئ نفسه ، وأن يفكر فيه طويلاً ، وأن يطرح على جولدمان نفسه - في بعض ما كتب على الأقل - كل الأسئلة والمساكن التي أثراها . عندئذ يصبح القارئ طرفاً في حوار خلاق ، يؤسس أصولاً نظرية عميقة لنقد

وحده ، وأنشكالا متعددة لمصنوع إيديولوجي واحد^(٣٦) وإذن فما يميز لأدب عن غيره هو الشكل الذي سيصبح كعبة خاصة في صياغة مصامين جاهرة سلعاً . وإذا صبح ذلك فقد الأدب بعده المرق القديم ، ولم يعد طريقة خاصة في صياغة تجارب متميزة لا يعبر عنها العلم ولا تقدمها الفلسفة (بقايا المفهوم الرومانسي) وإنما يصبح صناعة لمصامين واحدة ، وكأن «الموت» - مثلاً - حقيقة ثابتة جاهرة . نطل من هي ، وإن تبدت محسوسة في «هيدرا» ، أو تبدت مجردة في «الأفكار»

وإذ نظرتنا بعين الاعتبار إلى ما يفترضه جولدمان عن «واحدية» لبنة و«تعدد» مصامين ، أو اختويات ، فإن الأمر لن يتغير كثيراً . بل إن سيجعل من البنية «روحاً» هيجلياً يتحلل تجليات متعددة . أشبه بتجليات «الروح» في «الأشكال» . والنتيجة هي الفصل بين الشكل والمضمون رغم إعلان الوحدة الجدلية بينهما ، واضطراب العلاقة بين «المدال» و«المدلول» ، إذ لا شك أن كل تعبير في الدال - مادام على مستوى الأدب - يقود إلى تغير للمدلول

وإذا تأمنا - أخيراً - العمل الأدبي نفسه من حيث علاقته بهميع ، رغم كل ما في العلاقة نفسها من تعقد يسلم به جولدمان ، وإلى أي مدى يمكن التسمي يؤكد جولدمان - في كتابه «نحو علم اجتماع الرواية» - من «أن العلاقات بين العمل الأدبي والمجموعة الاجتماعية تنطوي على نفس نظام العلاقات بين الأجزاء والكل في العمل الأدبي»^(٣٧) . إن التسليم بهذا الموضع الحازم يقود إلى الإصلاح على الدائمة - وهي مصطلح يستخدمه جولدمان كثيراً - كما يقود إلى فهم العمل الأدبي باعتباره مظهراً جالياً لظهور مستقل عنه ، وعندئذ يصبح في قلب «هاكاكة» بمعنى من معانيها ، وفي صيغة هيجلية للانعكاس من نوع مغير في الكيم محسب . ولن يتغير الوضع لو تحدثنا عن أبية أصغر تنبؤ عن أبية أكبر ، مادامنا سلم بصحة هذا الفرض ، لأن حال وجود العمل الأدبي ، وكيانه للمادى نفسه سيتأوى ، ليصبح مجرد عمل لشئ آخر

ولن يسترد العمل الأدبي كيانه للمادى المسمى إلا بتقدير ما فيه من صراع ذاتي ، وما فيه من عمليات هدم وبناء ، وما ينطوي عليه من نعمات صامتة لها لغتها التي تعبر بصمتها مثلاً تعبر العناصر الناطقة . وقد أصبح جولدمان نفسه إلى بعض هذه الناحية الخاصة للعمل الأدبي عندما تحدث عن قدرة العمل على رفع التلاحم في «رؤية العالم» إلى أقصى مداه ، ولكنه لم يحول التلميح إلى صياغة تصورية تفل من غلواء مماثلة ، ولم يركز على ما تبعته إليه أدورمو في مناظرة بينها - عندما أكد أدورمو أن العمل الأدبي «سقي» أو «نظام» ولكن من رواية واحدة محسب ، لأن هناك الزاوية الأخرى التي تحيل العمل بمصا للنظام - فكسبه طبيعته المزدوجة^(٣٨)

نرى هل يرجع ذلك كله إلى أن جولدمان عالم اجتماع أدبي وليس بالنا بالوعي الدقيق ؟ قد يكون ذلك صحيحاً . وقد يكون موقفه ، كعالم اجتماع ، هو الذي يدفعه دون أن يدري ، ورغم كل تحذيراته ، ويدغم

الأدبي ، ويتجاوز يوحى هذا القارئ متعلقة التسليم الساذج والرفض الأكثر سذاجة لكل ما هو جديد ، أو لكل ما يجالط قناعاته المستقرة

● هوامش البحث

(١) يصبح هذا الوعي الجسمي ، أو «غير الوعي» عندما نتحدث عن طيفيق الفيرولوجية كإنسان متعب، وقد لا أعي النسب الذي يحدد عمل أجهزة الحوية أو النظام البيولوجي داخل جسمي ، ولكن علم وهي بهذا النسب أو النظام لا يمثل حالة من حالات اللاوعي UNCONSCIOUS بل هي الوعي ، لأن لا أكيح هذا النسب أو النظام . أنا لا أدري عنه شيئا فحسب ، فلا وصيه لي عالم ، لن المثل أن أفتهم وأصبح ولعيا به ، وأزدد خيرة به . وسبح

Lucia Goldmann «Structure, Human Reality and Methodological Concepts», in Richard Macksey (ed.) The Structuralist Controversy, The Johns. Hopkins University Press, 1973, p. 101

(٢) انظر

Goldmann The Hidden God, trans. by Philip Thody Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 17

ولقد عاكبه الرشيد الذي في «النظرية الاجتماعية في الأدب»
نصاها الأدب العربي . الخدمة الروسية ، مركز الدراسات والأبحاث
الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٨ . من ١٩٨٢-١٩٨٣

(٣) ومن هذه الزاوية تفسر «رؤية العالم» هي «الأيدولوجيا» ، ذلك لأن الانحياز إلى التلاحم في «الرؤية» يجعل لها وصفا متفردا ، خصوصا عندما تعلم أن جولدمان يرى أن الأيدولوجيا منظور جزئي ، واحد من الخانات ، مشوه الوعي ، وليس نظرة شاملة متلاحمة للعالم . وإذا كانت الأيدولوجيا ترتبط فإن رؤية العالم تكدر وراء الوصول إلى لون من الحقيقة ، هي - في النهاية - الحقيقة بالنسبة إلى بشر محددين ، وفي لحظة تاريخية محددة . راجع

Lauterman & Swingerwood Lucien Goldmann and the study of Literature», in New Society, 342, 4th september, 1969 p. 354.

ولقد عاكبه على شراوى عن «لوسيان جولدمان» . بعض آرائه في الاجتماع والسياسة ، دراسات حرية ، العدد (١٠) ، أغسطس ١٩٧٩ ، من ٦٣ - ٨٠

(٤) Goldmann Ideology and Writing, Times Literary Supplement 28th September 1967 p. 903

(٥) الأيدولوجيا كلمة اسم مشتق من اللفظ اللاتيني Liber ، ومعناه «الشيء المكتوب» ، أو ركتب فيه ، ويطلق على الفقيه ، ولا سيما الفقيه الحسية ، أو الحسية . وقد استمدت مرويدها اللفظ لأخلاقه على الفقيه الحسية من جهة ما هي طاقة حيوية مشحونة على محسوس الحياة الفردانية . والليدي Libidinal هو لغوي إلى الليدو .

(٦) سبته إلى جينيس Jensonius صفت ليريس Ypres التي انقضى عشرين عاما في كتابة الأوغسطينوس Augustinus التي ظهر عام ١٦١٠

(٧) Goldmann Cultural Creation, Trans. by Grace Bart Grahl. Telos Press, 1976, p. 16.

(٨) George A. Huaco Ideology and Literature», in New Literary History, Vol. IV No. 3, 1973, p. 429.

(٩) Goldmann «The Sociology of literature, Status and Problems of Method», in International Social Science Journal, Vol. XIX, No. 4.

(١٠) Ideology and Writing, loc. cit.

(١١) راجع - على سبيل المثال - مقال د. ك. ومرت صرمان «وهم المصداق في الترجمة»

W K. Wimsatt The Verbal Icon. Methuen, 1970, pp. 13-18

(١٢) راجع ما كتبه هيرس في

E D Hirsch Validity in Interpretation, Yale University Press, 1967

(١٣) Goldmann «Dialectical Materialism and Literary History» in New Left Review, No. 92 July August 1973, p. 4.

(١٤) يجد القارئ الفصل عرس - باللغة العربية - عند السويبات في كتابي «أبراهم» . مشكلة البنية . مكتبة مصر : القاهرة . ١٩٧٦ . صلاح فضل ، نظرية البنية في النقد الأدبي . مكتبة الانطون : القاهرة . ١٩٧٧

(١٥) Goldmann «Genetic Structuralism in Sociology of literature», in Elizabeth Burns (ed.) Sociology of Literature and Drama, Penguin, 1973, pp. 112-13

(١٦) Goldmann Towards a Sociology of the Novel, trans by Alan Sheridan, Tavistock Publications, 1973, p. 156.

(١٧) انطرت «هيدرا» - بالذات - لأنها أكثر مسرحيات رأسها شيوها لدى القارئ العربي المعاصر ، فقد مثلت حل المسرح القومي في القاهرة ، ودرجتها أكثر من مرة ، وبعد أهم ترجماتها ترجمة أدونيس (حل أحمد سعيد) التي صدرها بالتحقيق سماح لدراسه رولان بارت . وقد صدرت في سلسلة «مسرح العالم» ، العدد ١١٨ ، دورية الإعلام - الكويت ، يوليو ١٩٧٩

Roland Barthes On Racine, trans. by Rich and Howard, Octagon Books, 1977, p. 69

Cultural Creation, p. 109.

Towards a Sociology of the Novel, p. 160.

The Hidden God, pp. 315

The Structuralist controversy, p. 109.

Dialectical Materialism and Literary History, p. 41

George Biziray Marxist Models of literary criticism, Columbia University Press, 1978, p. 88-10

انظر كتاب هذا النقد لجولدمان

Miriam Glucksmann Lucien Goldmann Humanist or Marxist? in New Left Review No. 56, July-Aug 1969

A drian Mellor: «The Hidden Method, Lucien Goldmann and the sociology of literature», in Birmingham University Working Papers in Cultural Studies, No. 4, Spring 1973, p. 89

Goldmann «Criticism and Dogmatism in literature», in David Cooper (ed) The Dialectics of literature, Pelican, 1968, p. 145.

Ideology and Writing, p. 904.

Terry Eagleton Criticism and Ideology. Humanities Press, 1976, p. 97

Towards a Sociology of the Novel, p. 56 Cultural Creation pp. 144-145

Cultural Creation, pp. 144-149 من المأثرة مشور كملحق الكتاب السابق ذكره

Terry Eagleton: Marxism and Literary Criticism, University of California press, p. 32-34.

Georg Biziray op. cit., p. 158.

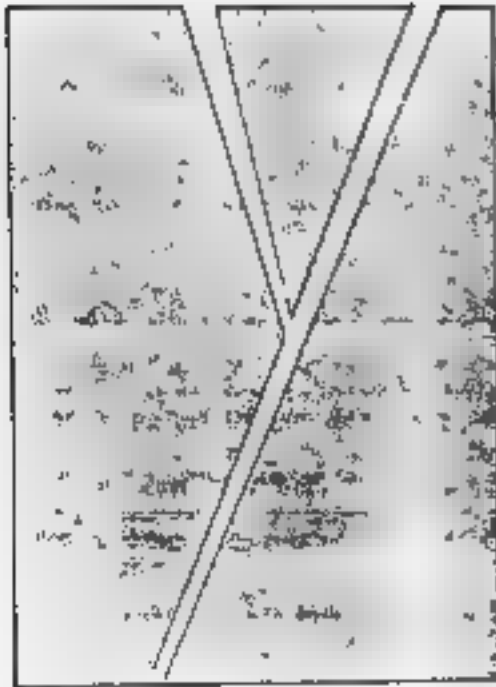
Janet Wolff Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art, Routledge & Kegan Paul, 1975

Serge Doubrovsky The New Criticism in France, Trans. by Derek Collman, the University of Chicago Press, 1973, pp. 186-187.

علم الاجتماع الكلاسيكي

الوضع ومشكلات المنهج

لوكسيان جولدمان

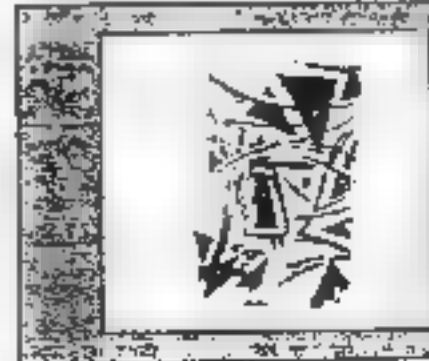


يتمرغم اجتماع الثقافة السوي التوليدى عددا من الأعمال تتميز بحقيقة مؤداها . أن القائمين بهذه الأعمال - في سعيهم إلى تأسيس منهج فعال لدراسة إيجابية للحقائق الإنسانية وللخلق الثقافي بوجه خاص - يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفي . يمكن أن يوصف ، تعميما ، بالحدلية

ونتيجة لذلك ، يمكن أن يقدم هذا الاتجاه ، إما باعتباره جهدا يتطوى على بحث إيجابي ، يضم جماعا من التأملات الفلسفية الطامع ، وإما باعتباره انجماها بوجه ، ابتداء ، صوب بحث إيجابي ، بشكل ، في النهاية ، أساسا منهجيا لسلسلة شاملة من أنشطة البحث النوعية

ولما كان المنهج الذي يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طبق في مناسبات عديدة ، فإننا نرى في نهج المنهج الذي يفرضه الاتجاه الثاني ، ولذلك فإن المهم ، ابتداء أن تؤكد - دون أمل كبير في فاعلية التحذير ، إذ تنأى الأهواء على النصيح ، أن الملاحظات التالية ، بطابعها العام والفلسفي ، لا تنسب عن أى مقصد تأملي . كما أنها لا تطرح إلا باعتبارها ملاحظات لازمة للبحث الإيجابي

والملاحظة الأساسية الأولى التي سندرجها هنا هي أن أى تأمل في العلوم الإنسانية يتم من داخل الجميع لا من خارجه . وأن هذا التأمل جانب . تتدوت في لأصم حسب الظروف ، من الحياة العقلية ككل . وبعد - يشكك هذا التأمل حد من الحياة الاجتماعية . فإنه يعبره . في حرره من نفسه على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته



موقف ، تستعر الذات عدم توازنه ، فتؤسس موقفا متوازيا ، أو -
بعبارة أخرى - إن كل سلوك إنساني (ومن أختل كل سلوك حيواني)
يمكن أن يصورعه الباحث على أنه مشكلة عملية تتطلب حلا .

وانطلاقاً من هذه المبادئ ، يسعى المفهوم السبوي التوليدي ،
وحالقه هو جورج لوكاش بلا نزاع ، ليدعم تحولاً راديكالياً في مناهج
علم الاجتماع الأدبي . إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم
وبالتالي أغلب الدراسات الأكاديمية التي نحت ، كانت مشغولة ، ولا
رالت ، بمصنوع الأعمال الأدبية من ناحية ، وبالعلاقة بين هذا
المصنوع والوعي الجماعي من ناحية أخرى . أي أنها شغلت بالمرئى لى
بمكرها البشر ويسلكون تبعاً لها في حياتهم اليومية . وقد كانت هذه هي
شغلة الارتكاز في تلك الدراسات فإنها قد انتهت إلى نتيجة طبيعية ،
مؤداها أن العلاقة بين مصنوع الأعمال الأدبية ومصنوع الوعي الجماعي
هي الأكثر أهمية ، وأن علم الاجتماع الأدبي يعدو أكثر تأثيراً بالنقد
الذي يكشف به دارس هذه الأعمال من ضآلة خياله اخلاقى ، بحيث
يقنع هذا الدارس بعرض تجاربه عرضاً قاصر . يهدف إلى ذلك ، أن
هذا النوع من البحث لابد أن يذمر ، بمسجده المتبع ، وحدة العمل
الأدبي . ذلك لأنه يتوجه ، ابتداءً ، إلى العمل باعتباره محض نسخة
من الواقع الإمبريقي واحدية بيومية . إن هذه سوسبولوجيا الأدبية ،
باختصار . تثبت أنها أكثر جدوى عندما تكون لأعمال أدبية المدروسة
هزيمة في جودتها . بل إن ما يتم البحث عنه في هذه الأعمال هو طمعها
الوثائقي وليست خصائصها الأدبية

ومن الطبيعي . والأمر كذلك ، أن لا تنصر الأغلبية الساحقة من
المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا باعتباره بحث ذا قيمة
نسبية في أفضل حالاته محض ، بل إنهم قد يرفضونه بالكلية . أما علم
الاجتماع البنيوي التوليدي فإنه لا يطلق من فرصيات مختلفة من ذلك
فحسب بل مناقضة تماما . . ويود أن تذكر ، هنا ، حمسا من أهم هذه
الفرصيات

٩ - إن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تنحصر
مضمود هذين القطاعين من الواقع الإنساني عموما ، وإنما
تصل بالأبنية العقلية أساسا ، أى بما يمكن أن يسمى المقولات
التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها ، وبالعالم
التخيلي الذي يحلقه الكاتب .

٢ - إن تجربة الفرد الواحد أقصر بل أضيق من أن تخفى مثل هذه البنية العقلية ، إذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد ، يجتهدون أنفسهم في موقف مماثل ، أي تكون البنية نتيجة لعدد من الأفراد يشكّلون مجموعة اجتماعية متميزة ، تعيش لفترة طويلة ، وبطريقة مركزة ، سلسلة من المشكلات ، تسعى إلى إيجاد حل دلّ لها . ومعنى ذلك أن الأسية العقلية ، أو أسية المقرّلات الدالة ، إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تجريدا ، ليست ظواهر فردية وإعما هي ظواهر اجتماعية

علم اجتماع الأدب

وعلى هذا الأساس فإن ذات الفكر في العلوم الإنسانية تشكل ، إلى حد ما على الأقل ، وبعض الاختراقات ، جانباً من الموضوع الذي تتوجه نحوه . كما أن هذا الفكر ، من ناحية أخرى ، لا يؤسس بدانة منطقية ، إذ أنه يشكل ، عموماً ، بمقولات المجتمع الذي ينبع منه ، والمجتمع الذي يصبح موضوعاً لبحثه . وإذاً فإن موضوع البحث هو أحد العناصر المكونة ، بل واحد من أهم العناصر المكونة ، لهية فكر باحث أو الباحثين .

ولقد خص هيجل ذلك كله في صيغة موحدة بايعة ، عندما تحدث عن «وحدة الذات والموضوع في الفكر» . ونحن نحقق الطابع الراديكالي لهذه الصيغة فحسب ، أعني الطابع الملازم لمثالية هيجل التي لا ترى في الواقع سوى الروح ، فستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى ، أكثر توافقاً مع وضعنا المادي الجليل ، ذلك الوضع الذي يصبح معه لفكر جابيا منها ، ولكن مجرد جانب فحسب ، من الواقع أي أننا نتحدث عن الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع في البحث عن تلك الوحدة التي قد لا تلزم كل فروع المعرفة ، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية على وجه التحديد .

وأيا كانت اسطرة إلى الخلاف بين صبيحتنا وصبيحة هيجل فإن كلتا الصبيحتين تؤكد ، ضمنًا ، أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها طابع موضوعي كطابع العلوم الطبيعية ، وأن تدخل قيم خاصة بمجموعات اجتماعية بعينها في بنية الفكر النظري أمر عام ، بل حملي ، في العلوم الإنسانية .

ولا يعمى ذلك ، قطعاً ، أن العلوم الإيمانية لا يمكن أن تصل ،
أساساً ، إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة ، بل العكس ، إن الدقة
ممكنة ، وإن اختلفت ، فضلاً عن أنها مستطاع بدرجة من الثبوت في
مبحث تفصي على أي تذبذب ممكن .

أما الفكرة الأساسية الثانية الملازمة لأي علم اجتماع جليل : فهي أن الحقائق الإنسانية امتحانات لذات جماعية أو فردية ، نحاول أن نتكيف مع موقف بعينه ، وكيف يتوافق مع مطامح هذه الذات . ويعني ذلك أن كل سلوك ، وبالتالي كل حقيقة إنسانية ، له خاصيته الذاتية ، فهي قد لا تكون وصحة دائما ، ولكنها تعرض على الباحث أن يلتقي عبثا الصواب يبحثه

ويمكن التعبير عن نفس الفكرة بطرائق مختلفة ، فنقول - مثلا -
إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) ينحصر إلى تطويع

هذا النص أو نولده ، بأن يحاول أن يظهر الكيفية ونوعها وتبين تشكلها بها خاصة وطبيعة لية العمل الأدبي أي أن عليه أن يظهر المدى الذي تؤسس به آلية حالة ذاته من حالات السلوك ، لذات فردية أو جماعية ، في موقف معطى

وتستلزم هذه الطريقة ، في طرح للمشكلة ، نتائج متعددة ، تتعدل معها ، جذريا ، المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية عامة ، والحقائق الأدبية خاصة . ويمكن أن تذكر بعض هذه النتائج ، بادئين ، أولا ، بالنتيجة التي تتصل بعدم التركيز في فهم العمل ، على المقاصد الواعية للأفراد ، أو المقاصد الواعية للأديان ، في حالة الأعمال الأدبية

إن الوعي ، بالتأكيد ، عنصر جوهري فحسب من عناصر السلوك الإنساني . وله ، في أغلب الأحوال ، محتوى لا يتمشى مع الطبيعة الموضوعية لهذا السلوك . وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة ، من أمثال ديكارت وسارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعي أو تتحد معه إن القطة التي تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما ، دون أن يكون لديها ، بالضرورة ، أو حتى بالاحتمال ، أي وعي ، ولو بصفة أولية^(١) . ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا ، عندما نظر إلى الإنسان مسترشدا بالبيولوجية والرمزية والفكرية ، إذ تصبح أصول المشكلات ومصادر الصراعات والمصاعب ، فضلا عن إمكانية حلها ، أكثر تعقيدا وتداخلا ، ولكن لا يوجد ، رغم ذلك ، شيء يدل على فهم الوعي يغطي غالبا ، أو حتى لمحيانا ، كل الدلالة الموضوعية للسلوك . ويمكن التعبير عن نفس الفكرة ، في حالة الكاتب ، بشكل أكثر بساطة ، إذ يحدث أن يكتب عملا تحت وطأة رغبة في تحقيق وحدة جمالية ، ولكن البنية الكلية لهذا العمل بعد إنجازها ، قد تشكل ، عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصورية ، رؤية تختلف عن الفكرة التي أثارها الكاتب عند صياغة العمل ، بل تتعارض هذه الرؤية مع قناعات الكاتب ومقاصده الواعية .

وبجب ، والأمر كذلك ، أن يتعامل عالم الاجتماع الأدبي خاصة ، والناقد عامة ، مع المقاصد الواعية للكاتب باعتبارها عرصا من أعراس كثيرة ، وباعتباره جانباً من جوانب التأمل في العمل ، أي مصدرا لجمع بعض الفرضيات . وشأن المقاصد الواعية في ذلك شأن أي عمل نقدي من العمل الأدبي ، يمكن أن يفيد منه عالم الاجتماع الأدبي ، بشرط أن يؤسس أحكامه ، في النهاية ، معتمدا على النص الأدبي وحده ، دون أن يمنح المقاصد الواعية للكاتب أي تميز .



٣ - إن العلاقة التي ذكرتها بي مية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبي) تؤسس ، في الحالات المرغوبة من الباحث ، تماثلا دقيقا بنظري على علاقة دالة بسيطة . ولذلك قد يحدث ، كما يحدث في أغلب هذه الحالات ، أن تتأثر محتويات متغيرة الخواص تماما ، بل محتويات متعارضة ، أو توجد هذه المحتويات المتعارضة في علاقة شاملة على مستوى أبية المقولات . إن علما خاليا ، واضحا في تباينه التام عن أي تجربة معينة ، كما يحدث في الحكاية الخرافية ، يمكن أن يتأثر في بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها ، أو يرتبط ، على أقل تقدير ، بهذه التجربة ارتباطا دالا . وليس هناك والأمر كذلك ، أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية ، ولقوة الخلق التحليلي من ناحية أخرى

٤ - ومن هذا المنطلق فإن فهم الخلق الأدبي أو روايته لن تدرس باعتبارها أمثالا عادية ، بل تدرس باعتبارها روايات تتناسب مع ذلك المنحى الخاص من البحث الموضوعي . يضاف إلى ذلك ، أن أبية المقولات التي يُشغل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبي هي ، لمحيلا ، الأبية التي تعطي للعمل الأدبي وحدته ، أي أنها أحد العنصرين الأساسيين للخاصة الجمالية المميزة لعمل ، كما أن تحمل الطبيعة الأدبية الحقة للعمل الأدبي

٥ - إن أبية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي والتي تتحول إلى عالم تحيل بخلق الفنان ليست أبية واحدة أو لا واعية بالمعنى الفرويدى للكلمة ، أي ذلك المعنى الذي يفترض عملية كت سلفا ، إنها عمليات غير واعية شبيهة ، من بعض الزوايا ، بعمليات التي تحكم أبية الأعصاب والمعضلات ، لتحديد الخاصية المميزة لحركاتنا وانحاناتنا . وهذا هو السبب في أن الكشف عن هذه الأبية ، وبالتالي إدراك العمل الأدبي ، لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة ، أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب أو نهم - أساسا - سيكولوجية اللاوعي ، وإنما يتم هذا الكشف ، فحسب ، بالخط البيوي الاجتماعي من البحث

ب هذه نتائج ثماراً منهجية مهمة إنها تلمح إلى أن كل دراسة واحدة ، في علوم الإنسانية يجب أن تبدأ ، معهد لتشرح الموضوع المدروس . وذلك بالنظر إلى الموضوع معه باعتباره مركبا من استجابات دالة . تفسر بينها معظم الأوجه الحرة الإمبريقية التي يواحيها الباحث .

وبمعنى ذلك ، في حالة علم الاجتماع الأدبي ، أن على الباحث أن يسعى ، ابتداء ، كى يفهم العمل الذى يدرسه ، إلى أن يكشف بية تفسر عمليا بعض ككل ، كما يجب عليه بالتالى ، أن يدور في إطار قاعدة أساسية واحدة ، وذلك مالا يحترمه المتخصصون في الأدب ، عادا ، لسوء الحظ إن على الباحث أن يفسر النص ككل دون أن يصيب إليه شيئا . ومعنى ذلك ، بلطال ، على الباحث أن يشرح تشكل

والتفسير ، أن هناك جانبين مهمين ، كشفتها دراسات علم الاجتماع السيوى من حيث مواجهتها للدراسات التحليل النفسى .

أما الجانب الأول فيتمثل في حقيقة مؤداها أن وضع كلتا العميتين (أى الشرح والتفسير) لا يعنى وصفاً لشيء واحد من وجهتى نظر مختلفتين

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية التفسير الخاصة بالتحليل النفسى لاستحال علينا أن نعزل الشرح عن التفسير ، خلال البحث أو بعد الفراغ منه ، مع أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلاً ، بعد الفراغ من البحث ، في التحليل الاجتماعى . كذلك لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان محزون^(٢) ، لسبب بسيط مؤداها أن الوعى ليس له أى استقلال سوى على المستوى الليبىدى ، أى على المستوى السلوكى لدات فردية ، تهدف إلى تملك مباشر لموضوع . أما عندما تكون الذات ذاتاً محاوذة للفرد Transindividual Subject فإن انعكس هو الذى يحدث . فيصبح هذا التفسير قائماً ، إذ يتعد الوعى أهمية أعظم . وتعمل إلى تشكيل بنية دالة ، (ليس هناك قسمة للعمل وبالتالي لن يكون الفعل ممكن دون اتصال واع بين الأفراد الذين يشكلون الموضوع) .

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة ، على الأقل ، تربط ما بين علم الاجتماع التوليدي والتحليل النفسى . أما أولاً فهو أن كل سلوك إنسان بشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل . وثانياً أن السلوك لا يفهم إلا عندما يندمج في بنية يسعى الباحث إلى الكشف عنها . أما ثالث هذه العناصر فيربط بتأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردى في التحليل النفسى أو التاريخى في علم الاجتماع التوليدي . ومن هذه الزاوية ، يمكن أن يكون التحليل النفسى سيوية توليدية . شأنه في ذلك شأن علم الاجتماع الذى يسعى من أجله

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل ، رغم ذلك كله ، بين الاثنين وتكرر هذه الخاصية في نقطة مؤداها أن التحليل النفسى يحاول اختزال السلوك الإنسانى كله في ذات فردية ، وفي شكل واحد لرحبة في موضوع ، بغض النظر عن إعلان هذه الرضة أو التسمي بها . أما علم الاجتماع التوليدي فإنه يفصل السلوك الليبىدى ، وهو ما يدرسه التحليل النفسى ، عن السلوك الذى يتطوى على خاصية تاريخية (بشكل خلق التعاقب جانباً منها) لدات محدودة بحدود ، لا يمكن أن تتوجه إلى موضوعها إلا بعد توسط لطبيع بفتصبه الانسجام . ويرتبط على ذلك أن السلوك الإنسانى لابد أن يختلف دلالاته ، عندما يندمج في بنية لبيدية . عن دلالاته عندما يندمج في بنية تاريخية . يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحداً في كلتا الحالتين . إن بعض عناصر نفس أو الأدب . وليست كل العناصر في شمولها . يمكن أن تدمج في منه لبيدية . فيمكن تحليل النفسى من فهمها وشرحها بربطها في دون الوعى الفردى . ولكن الدلالات للتكشع لن يكون لها . في هذه الحالة . سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة في أعمال يتجهج أى محزون . يضاف إلى ذلك أن نفس الأعمال الأدبية أو الفنية تؤسس : علماً تندمج في بنية تاريخية ، أنية سية مسجعة ، تطوى

ولدينا ، بعد ذلك ، نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة في تقدير أهمية الفرد في الشرح ، الذى هو - أى الشرح - في النهاية ، صلية بحث عن ذات فردية أو جماعية ، يصبح معها للية العقلية التى تحكم العمل خاصية وصعية دالة . ومن المؤكد أن للعمل ، دائماً ، وظيفة فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه ، ولكن هذه الوظيفة الفردية : على نحو يتكرر كثيراً فيما يرى ، ليست متصلة تماماً بالنسبة للعملية التى تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل ، فضلاً عن أن هذه الوظيفة لا تخلق عمل بأى حال من الأحوال . إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل راسين ، وباتحديد المسرحيات التى كتبها . أمر له دلالاته . لا شك . بالنسبة إلى راسين الفرد ، في ضوء شابه الذى قضاه في بور - رويال ، وعلاقاته ، بعد ذلك ، برجال المسرح والبلاط ، فضلاً عن علاقاته بجماعة جنسية وفكرية ، بل بأحداث كثيرة في حياته . غير على معرفة تقريبية بها . ولكن وجود الرؤية التراجيدية هو العصر الذى شكل فعلاً مواقف كروت نقد البدء التى دعمت راسين إلى كتابة مسرحياته . أما بناء هذه الرؤية نفسها ، تحت تأثير أيديولوجية مجموعة جنسية في بور - رويال وسان سيران ، فقد كان بمثابة استجابة وظيفية دالة لبالة المسرح notions de robe تجاه موقف تاريخى محدد . لقد كان على راسين الفرد ، المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوجيتها المتقدمة نوعاً ما ، أن يواجه عدداً من المشكلات العملية والأخلاقية ، (مواجهة أنتحت في النهاية ، عملاً شكلته رؤية راجعية ، صبحت بدرجة راقية [من التلاحم] وذلك فيه لا يمكن شرح تولد العمل الأدبى عند راسين أو دلالاته بمجرد الاختصار على ربط العمل بتصور كراسين الفرد أو سيكولوجيته الخاصة .

ولدينا ، ثالثاً ، نتيجة تتصل بما نسميه ، عادة ، « بالمؤثرات » . وهى عامل ليس له أى قيمة شارحة . بل إنها تؤسس ، على أكثر تقدير ، إشكالاتاً يجب أن يواجهها الباحث . إن هناك في كل لحظة ، عدد من المؤثرات الحديرة بالاعتبار ، يمكن أن تؤثر على انكاتب . على أن ما يستحق الشرح ، حقيقة ، هو السبب الذى يجعل لعدد قليل من هذه المؤثرات ، بل لمؤثر واحد فحسب ، أثراً فعلياً حقيقياً . يضاف إلى ذلك السبب الذى يجعل هذه المؤثرات تتحول وتبدل ، بل تتعرف عن غيرها في عقل الشخص الذى يتأثر بها ، وفي أعماله على السواء ، ولكن علينا أن نبحث عن إجابات هذه الأسئلة في العمل الذى يدرسه لكاتب من الكتاب ، وليس كما يظن عادة ، في العمل الذى يفترض أنه أثر في لكاتب

إن فهم النص ، باختصار ، مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص . وهو مشكلة لن نحل إلا بالفراض أن النص . كل النص وليس أى شيء سواه ، هو ما يجب أن يؤخذ مأخذاً حرفياً ، وأن على المرء أن يبحث ، في داخله ، عن بنية دالة شاملة . أما الشرح فإنه مشكلة تتصل بالبحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتاً جماعية في أعمال الثقافة . لأسباب أوضحناها من قبل^(٣) من حيث علاقاتها ببنية عقلية تحكم العمل . ذات خاصية وظيفية . وبالتالي خاصية دالة . ويمكن أن نضيف ، ماداماً نعى إمكانية الشرح

واضح. وبالمثل فإن فهم الجسدية هو شرح لتولد الجسدية المتصورة ، كما أن فهم تاريخ نبالة المروج في القرن السابع عشر هو شرح لتكون الجسدية . وأخيراً فإن فهم العلاقات الطفلة للمجتمع الفرنسي في القرن السابع عشر إنما هو شرح لتغير نبالة المروج . الخ

ويترتب على ذلك أن كل بحث موضوعي في العلوم الإنسانية يجب ، بالضرورة ، أن يقوم على مستويين مختلفين : أي مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البيئة المحيطة في آن . ويمكن الترقى من هذين المستويين من البحث . أصلاً . في درجة تدبر البحث مع كلا المستويين . إن دراسة موضوع من الموضوعات - سواء كان هذا "ديب" أو واقعا اجتماعيا - الخ - لا تعد كافية ما لم تكشف عن بيئة تفسر ، بطريقة مقبولة - عددا محددا من الحقائق الإمبريقية ، وبخاصة تلك الحقائق التي تبدو ذات أهمية خاصة^(١) . وبذلك تصبح الدراسة ، إذا كانت غير قابلة للتصديق ، محمية للمفسر على الأقل . فتنبعث على تحليل آخر بطرح بيئة أخرى . إما أن نقود إلى نتائج مماثلة للدراسة السابقة . أو نقود إلى نتائج أصل منها

ويختلف الموقف إذا ما تأملنا من زاوية البيئة المحيطة . إن البحث لا يتم بهذه البيئة إلا من حيث وطبيعتها الشارحة لموضوع بحثه . يضاف إلى ذلك أن إمكانية تسليط الضوء على بيئة الموضوع هي التي تحدد اختيار بيئة خاصة ، من بين عدد من الأبيات المحيطة . تبدو ممكنة عندما يشرع الباحث في العمل . ولذلك يسمى عمل الباحث عندما يكتمل بشكل كاف ، العلاقة بين بيئة موضوعه الذي يدرسه والبيئة المحيطة ، التي تفسر تولد البيئة الأولى باعتبارها طبيعة ها . ويستطيع الباحث ، بالطبع ، أن يمتدح بيئته إلى مدى أبعد ، ولكن موضوع الدراسة ، في هذه الحالة ، يتغير عند لحظة معينها ، فيصبح ما كان دراسة في بسكال مثلا ، دراسة للجسدية أو لنبالة المروج ، الخ .

وما دام الأمر كذلك ، فمن المهم أن نميز تحميرا دقيقا بين التفسير والشرح ، من حيث طبيعتها ومن حيث نتائجها ، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن ، أثناء ممارسة البحث ، فصل التفسير المتأصل عن الشرح بواسطة البيئة المحيطة ، كما أنه لا يمكن أن يتم أي تقدم في أي من هذين (التفسير والشرح) إلا بمزاوجة مستمرة بينهما . وبالمثل ، فمن المهم أن لا تعارق أدهانتنا حقيقة مؤداها أن التفسير متأصل دائما في النصوص التي ندرسها (بما الشرح خارجي دائما بالنسبة لهذه النصوص) . وكذلك علينا أن نعي أن كل شيء يوضح على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجة عنه - سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية . أو متصلة بتكنولوجيا المؤلف ، أو حتى بكلفة الشمس - له خاصية شارحة لا يمكن الحكم عليها بعيدا عن النص^(٢) . إلا من هذا الموقف

ولكن ، مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيها يبدو ، إلا أن الأهواء للتخصيص ساعدت ، دائما ، على انتهاكه في التطبيق . ولقد كشف لنا اتصالاتنا بالتخصص في الدراسات الأدبية مدى الصعوبة في تبنيهم اتجاهها ، يمكنهم من النظر إلى النص الذي يدرسونه على نحو مقارب لاتجاه عالم الفيزياء أو الكيمياء ، عندما يحلل نتائج تجربة من

على وحدة ، مثلا نظوي على درجة عالية من الاستقلال السبي ، مما يعكس أحد العناصر المكونة لقيمتها الأدبية أو الفنية الحقة

بـ السلوك الإنساني بكل مظاهره مثل ، بدرجات متفاوتة بالنظر ، مرجحا من دلالات كلا النوعين . وهكذا يصبح إراء نتائج محور أو إراء إحدى روايات النص ، فالأمر متوقف على ما إذا كان الإشاع البيدي يسود إلى درجة تحطه الانسجام الداني . على نحو شبه تام . أو بعكس . عندما يدمج الباحث البيدي في انسجام داني لا يقصى على بصيرته (ومفهوم أن يقع تحت الظواهر الإنسانية موقعا يتراوح بين هذين القيصين)

أما الجانب الثاني المرتبط بحقيقته مؤداها أن عمليتي الفهم والتفسير ليستا عمليتين متعارضتين في البحث ، أو مختلف إحداهما عن الأخرى ، وذلك رغم المناقشات المستتبعة التي تمت في الجامعات . وبخاصة الجامعات الألمانية .

وإراء هذه النقطة عيب أن يستعد . انتهاء . كل الميراث الرومانتيكي المرتبط بالتمذهب ، أي الله "نفس" أو الاتحاد اللام لهم العمل . بما نظر إلى الفهم باعتباره عملية عقلية إلى أقصى حد . بمعنى أنها تقوم على أدق وصف ممكن لبيئة دالة . صحيح أن الفهم ، شأنه شأن أي عملية عقلية أخرى ، يتدعم بالاهتمام بالذي يبدو الباحث تجاه موضوعه . وأغنى بذلك التعاطف أو الشعور أو الحيدة التي يمكن أن يثيرها الموضوع في الباحث . ولكن الشعور ، كـ "تأخية" حامل لا يقل عن لتعاطف دنا لفهم (إذا لم نجد الجسدية فيها أفضل ، أو تحديدا أدق ، مما وحدته لدى من اصطفتهم من صاهاوا "الفصايا الخمس" الشهيرة ، وهي تعريف دقيق للرؤية التراجيدية) كما أن هناك عوامل أخرى عديدة . يمكن أن تدعم البحث أو تعوقه . منها ، على سبيل المثال ، المراجع النصي المتعدد . والصحة الحيدة ، أو لعكس ، كما يحدث عندما يعاني الباحث من حالة من حالات الإحباط ، أو من هجمة آلام الأسنان . ولكن ذلك كله لا علاقة له بأسطر أو نظرية المعرفة .

ومنها يمكن من أمر ، علينا أن نخشى أبعد من ذلك . إن الفهم والشرح يسا عمليتين عقليتين مختلفتين ، بل هما عملية واحدة ترتبط بظواهر مختلفة . ولقد قلنا إن الفهم هو الكشف عن بيئة دالة متصلة في الموضوع المدروس (أي في هذا العمل الأدبي أو ذلك) . أما الشرح فهو دوماً هذه البيئة ، كمفرد مكون ، في سة شاملة . لا يستكشفها الباحث في تفاصيلها ، بل يستكشفها بالقدر الذي يفي به . فحسب . على أن يفهم العمل الذي يدرسه . إن المهم هو أن تؤخذ البيئة المحيطة باعتبارها موضوعا للتدريس ، وعندئذ يتقرب ما كان شرحا ليصبح فيها ، كما يبدو على البحث الشارح أن يتصل ببيئة جديدة أوسع

ويمكن أن نقدم مثلا لتوضيح الأمر . إن فهم "الأفكار" ليسكال أو براسيديات راسين يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التي تؤسس أسس الدالة التي تحكم عمل . من ويسكال على السواء . كما أن فهم بيه الجسدية المتصورة يعنى شرح تولد "الأفكار" وراسيديات

تجاربه . ويمكن أن يذكر بعض الأمثلة العشوائية التي توصلت إليها . لقد ذهب متخصص في التاريخ الأدبي يوما ، إلى أن هكتور ، لا يمكن أن يتحدث في مسرحية اندروماك لأنه ميت ، وأن ما سمعه في مسرحية راسين ، إنما هو وهم امرأة يتقادها موقف بالغ اليأس والعراة ، فيصلها إلى أقصى درجات الاحتياج . وليس هناك شيء من هذا القيل ، للأسف ، في نص مسرحية راسين ، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هكتور - هكتور الميت - يتحدث في مناسبتين .

وفي مرة ثانية ، ذهب مؤرخ آخر للأدب إلى استعالة رواج دون جوان مرة كل شهر ، وذلك للاستعالة العملية لمثل هذا الزواج ، حتى في القرن السابع عشر . وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر المحرم في مسرحية موبير عن أنه محار أو سحرية . ولكننا إذا قلنا هذا الشرح لكأن من السهل أن نجعل النص يقول أي شيء نود . حتى إن كان هذا الذي نود عكس ما يقرره النص مباشرة .^(١)

نرى ماذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء يتكرر نتائج تجريبية من تجاربه ، ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر ، لا شيء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه !

أما المثال الأخير ، فقد حدث في إحدى مناقشات حلقة ريجون Raymond (عام ١٩٦٥) ، حيث كان عبرا علينا كل عصر أن يضع نصا التفسيرات التي تعتمد على التحليل النفسي عنيفة أولية . مؤد هذا أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن مادون الومي لأورست أو عن رغبة أوديب في الزواج من أمه ، بغض النظر عن كراهات هذا النوع من الشرح ، مادام أورست وأوديب لبا بشرا أحياء بل نصوصا ، كما أن الإنسان ليس من حق أن يضيف أي شيء ، مها كان ، إلى نص لا يقدم أي إشارة إلى مادون الومي أو إلى سفاح لغوي .

إن المبدأ الشارح لا يوجد ، مها كانت جذية الشرح في التحليل النفسي ، إلا في مادون الومي عند سوفوكليس أو أيسجيلوس فحسب . أي أنه لا يوجد في مادون وهي الشخصية الأدبية ، فالشخصية الأدبية لا توجد إلا مها تقرره بوصف فحسب . ومن الملاحظ ، على مستوى الشرح ، أن المتخصصين في الأدب يتيرون تبا مؤسسا بمكانة الشرح لسببولوجي ، بعض النظر عن فاعلية هذا الشرح أو نتائجه ، وذلك لأنهم يفترضون أن هذا الشرح أكثر فائدة ، مع أن الاتجاه العلمي حقيق لا يمكن أن يتشكل إلا بأن تختير ، بطريقة نزوية قدر الإمكان ، كل لشروح المطروحة ، حتى تلك التي تبدو عبثية (وهذا هو السبب في ذكرى كلمة الشمس منذ قليل ، مع أنها لا تنطوي على شرح لشيء) وأن يعتمد اختيارنا للشرح ، كل الاعتماد ، على النتائج التي يفرضها ، وبالتالي على مدى تقبل النص ذاته لهذا الشرح .

إن عالم الاجتماع الأدبي يبدأ من نص ، هو بمثابة كتلة من مادة ومرفقه شبيهة ، من هذه الزاوية ، بالمادة التي يواجهها أي باحث آخر في علم الاجتماع . ومن هنا فإن عليه أن يعالج أولا ، مشكلة التحقق من

المدى الذي تؤسس به معطيات هذه المادة موضوعا دالا ، أي بية ، يمكن أن يؤدي البحث الإيجابي فيها إلى نتائج مثمرة .

ويمكن أن نصيف إلى ذلك ، أن عالم اجتماع الأدب والفن ، عندما يواجه هذه المشكلة ، يجد نفسه في موقف ينطوي على ميره ، قد لا يجدها الباحثون في مجالات أخرى من علم الاجتماع . ذلك لأنه من الممكن أن يهتم أن الأعمال الأدبية التي تواتر نقاؤها بعد حبسها تؤسس ، في أغلب الحالات ، هذه البنية الدالة^(٢) . في حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدي تحليل الوعي اليومي ، أو حتى انطرييات الاحتجاعة المعاصرة ، بالضرورة ، إلى الكشف عن موضوع دال ، فليس من الشيق . مثلا ، أن تؤدي دراسة أشياء من قبيل «فصيلة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» الخ إلى تأسيس موضوعات دالة .

وأيا كان الأمر ، فإن عالم الاجتماع الأدبي ، شأنه شأن أي عالم اجتماع آخر ، يجب أن يتقن من هذه الحقيقة ، فلا يفترض هتلا أن هذا العمل الأدبي هو ذلك ، أو أن هذه المجموعة من الأعمال الأدبية أو تلك ، تؤسس بية موحدة .

ولا تختلف عملية البحث ، من هذه الزاوية ، عن أي عملية أخرى للبحث في فروع العلوم الانسانية . يجب على الباحث ، في الجميع ، أن يصل إلى نط ، أو نموذج ، يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، يتمكن به هذا الباحث من تفسير لأهمية المسحقة من المادة الامبريقية التي يتألف منها الموضوع المدروس نفسه .

بصاف إلى ذلك أن متطلبات عالم الاجتماع الأدبي قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه في علم الاجتماع ، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف في دراسة الخلق الثقافي عن غيره . وليس من الإفراط ، والأمر كذلك ، أن نشدد نموذجنا بقدر ثلاثة أرباع أو أربعة أحواس النص . هناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحقق ، فعلا ، هذا المطلب . وأنا أستخدم كلمة «يبدو» في هذا السياق ، لأننا لا نستطيع بسبب عدم كتابة الأدوات ، أن راجع لأعمال فقرة فقرة ، أو عبارة عبارة ، مع أن هذه المراجعة لا تثنى أي صعوبة من «ساحية المهجة»^(٣)

ويحدث ، غالبا ، في علم الاجتماع العام ، بل بشكل أكثر في علم الاجتماع الأدبي ، أن يسأل الباحث بعدد من الأهل ، فينبهي الأمر به إلى استبعاد جانب من امادة الامبريقية ، كانت تمثل جزءا من موضوع الدراسة في أول الأمر ، كما يحدث أن يصيف الباحث من «ساحية ثانية» مادة أخرى لم يصر فيها في أول البحث .

ويمكن أن أقدم مجرد مثال على ذلك . إذ أذكر أنني عندما بدأت دراساتي الاجتماعية لأعمال هسكال انتهت ، سريرا ، إلى فصل «الأقاليم» Les Provinciales عن «الأفكار» Les Pensées على أساس أن كلا العملين يرتبط برؤية مختمة للعالم ، وبالتالي سمودح معرو مختلف ، يستند إلى أساس اجتماعي معاير . وأعني بذلك رؤية الحسية المعتدلة والحسية شبه الديككتاتورية ، التي كان أرنو Arnould ويكون حيز من يمثلها ، في مقابل رؤية الحسية الشديدة (المتطرفة) التي لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت ، والتي كان على أن أسعى لأجدها في

وأحد مثالنا الثاني من المشهد المشهور مشهد النجوم إلى البحر في فاوست لحوته . حيث تتوجه فاوست بخطاب إلى روح الكون Macrocosm وروح الأرض ، الذين يسجدان مع قصة مسورة وهيجل : إن إجابة الروح الثانية تنحصر جوهر المسرحية من تلخيص ، وخاصة في جزئها الثاني ، التعارض بين فلسفة الاستدارة . عملها الأعلى المرتبط بالمعرفة والفهم ، من ناحية ، وفلسفة الحدلية التي تتركز في الفعل من ناحية أخرى . وعندما نبحث روح الأرض فائدة لفاوست : « أنك لا تشبه بل تشبه الروح التي تفهمها » . فإن الإجابة لا تأتي رصداً فحسب ، بل تأتي عبرة للفرد . ذلك لأن فاوست لا يزال على مستوى الفهم . أي أنه لا يزال على مستوى روح الكون ، تلك الروح التي يريد أن يتجاوزها . ومن ثم فإنه لن يستطيع التوافق مع روح الأرض إلا عندما نعيش اللحظة التي يكشف فيها الصيغة الحقة لشارة القديس جون ، عندما قال : « في البدء كان الفعل » وعندما يتقبل فاوست ، بالتالي ، ميثاق ميسنوفليس .

ويشبه ذلك ما مجده في رواية سارتر « الغثي » La Nausee حيث نقابل شخصية تنقب نفسها بنفسها - وتمثل روح الاستدارة بصيغ - عتراً الكتب . تبعاً لتربيتها في هارس ، مكتبة - ويفسد سارتر بهذه الشخصية - واعياً أو غير واع - إلى السخرية من إحدى الأفكار الأساسية في عصر النهضة ، وهي فكرة أن المعرفة يمكن أن تكتسب عن طريق المعاجم التي تترتب فيها الموضوعات ترتيباً تعسدياً (وحسب أن تفكير المعجم بابل Bayle أو المعجم الفلسفي لفلورين وعوق ذلك كله الانسيكلوبيديا .)

إن الباحث يتجه إلى الشرح بمجرد أن يتقدم في بحثه ويصل ، قدر طاقته ، إلى التلاحم الداخلي للعمل وعموده البيوي

وما دنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإن علينا أن سنوئ نقطة أخرى تكمل بموضوع مررتنا عليه . لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جدي في علاقة التفسير بالشرح في عمري عملية البحث والكيفية التي نتحل بها هذه العلاقة عند حاية البحث نفسه . إن كلا من التفسير والشرح يتقدم بالآخر ، خلال عملية البحث ، مما يجعل الباحث يتقبل بينها باستمرار . أما عندما ينتهي البحث ، ويشرح الباحث في تقديم نتائج ، فإن عليه أن يفصل بين فرضياته التفسيرية المتخصصة في العمل وبين فرضياته الشارحة التي تتجاوز التفسير

شخص ممثها ، بلاهوتي مارسوس رئيس دير سان سيران ، فصلا عن آخرين ، كان من يسم سحره بوجه يسكاليه ولاسلوب أحد أساتذة اسير . وعوق ذلك كله الأم الانجليزية Mother Anglique . ولقد فادى كشف بنية التراجيدية التي تربت أمكا مارسوس ويسكال إلى أن عديج في درسي أربعة من مسرحيات راسين الأساسية . هي أندروماك . وبرتابلوكوس ، وبريس . ومديرا . وكان ذلك بمثابة نتيجة مفصلة عن نحو خاص . ذلك لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور - رويال وأعمال راسين صلتهم ، حتى ذلك الوقت . لأعرض لثقافتهم . فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى مصموم المسرحيات . مركزين كل التركيز على المسرحيات المسبحة (مثل أستير . وآثاني) وليس المسرحيات الوثنية التي لا ترتبط مفولامها البيوية رباطاً حاداً ببيئة فكر جماعة الجسسية المتشددة

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث ، فصلا عن اتساق نموذجها التلاحم ، يؤكد على المستوى النظري ، حقيقة أن التودج المكتشف بصير النص كله من الناحية لعملية . أما على المستوى التطبيقي فهناك معبر آخر يساعد المرء على التيقن من أنه يسير في الطريق الصحيح . ولا يتصل هذا المعيار بطبيعة قانون خاص . بل بحقيقة مؤداها أن تفاصيل معينة في النص ، لم تجذب انتباه الباحثين قبل ذلك بأي حال ، قد أصبحت مهمة ودالة على نحو مفاجئ .

ويمكن أن نصيغ ، هنا ، ثلاثة أمثلة توضح ذلك :

محدد قانون الاحتمال ، في وقت من الأوقات كما أناساً كآما لتقبل ما صممه راسين ، عندما جعل رجلاً ميتاً يتكلم في مسرحية أندروماك . ولكن كيف يمكن تفسير التناقض بين هذا الأمر ؟ يكن أن يوجد نمط الزلية لدى بحكم فكر الجسسية المتشددة . لرى أن صمت نه ، في ذلك الكون ، كون الله محرر مشاهد للعالم . إنما هو أمر يرمز عدم وجود أي جسم على مستوى الديوري ، بحيث لا يمكن حاية لأشخاص نفهم زدهم مكاتب الحياة المتسقة في العالم ، بل نمط أي محاولة في هذا الاتجاه لمطالب آهة غير مدركة أو معروفة عملياً (وهي مقدمات تتحل في شكل معارض في ألعاب) ويصبح تحول هذا المفهوم يدور إلى المستوى الديوي في مسرح راسين شخصيتين حربوبين ، أو قوتين حربوبين . تجسداً المتطلبات المتعارضة بين هيكتور الذي يشد لأخلاص واستياكس الذي يشد حاية أندروماك . وبين حب جنوي ليريت سكس . مما يمرض عليها أن يحبه . وطها ٣ . في تعرض عليها عدم سنار في مواجهة ديون . وبين الزمان والحرب في برييس ، وأخيراً بين الشمس وفيوس [الزهرة] في فيدرا

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين . أو هذين الكائنين . في المسرحيات التي تحدد المتطلبات لقطعه . لا يفصل عن عيات أي حال على مستوى الديوي ، في الواضح أنه في اللحظة التي حد بها أندروماك خلا يمكن لها معه أن تتزوج بيروس وستحرق قلب الكائن الزواج . فتحمي استياكس وعصى اخلاصها في آن . يؤدي خرس هيكتور واستياكس إلى الامتعاله النالعة : التي تجعل الميت يتكلم . وعدد إمكانية التحلل على التعرصر



وما دعنا نهدف إلى أن تؤكد الفهم (غير الخدري) بين معيبي، فإن علينا أن نطور مقولتنا الحالية - على أساس من إصرار حيالي لتفسير، يصل إلى نقطة بالغة التقدم - بواسطة تحليل متأصل يتوجه، بالتالي، نحو الشرح

إن لنظر إلى الشرح يعني النظر إلى حقيقة خارقة عن العمل - أي حقيقة تمثل علاقة بنية العمل وقد تكون هذه العلاقة علاقة تنوع ملارم (وودرام) يحدث ذلك في حالة علم الاجتماع الأدبي (أو يكون - كما هو العليل - علاقة تماثل - أو مجرد علاقة وطيدة - مما يعني وجود بنية تؤدي وظيفة (بالمعنى الذي تستخدم به هذه الكلمات في علوم الحياة أو علوم الإنسان)

ومن المستحيل أن نحدد - ابتداء - الحقائق الخارجية التي تستطع أن تحقق هذه الوظيفة الشارحة للعمل بشكل يتوافق مع ملاحظته إن مؤرخي الأدب وقاده يعتمدون - أساسا حتى الآن - عندما يتناولون بالشرح، حل السيكلوجية الفردية للمؤلف، مثلا يعتمدون على نحو أقل، وإن كان أكثر حداثة، حل بنية فكرية لمجموعة اجتماعية محددة. وليس من الضروري أن نأمل أي فرضيات أخرى للشرح - حتى وإن كنا لا نملك الحق في أي استبعاد قبل هذه الفرضيات الأخرى.

ما فيها يتصل بالشروح السيكلوجية فإن المرء ينتهي بمجرده أن يتأمله ببعض احديته إلى عدد من الاعتراضات الساطفة أول هذه الاعتراضات، وأقربها أهمية، أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكلوجية الكاتب الذي لا بد من عنه شيئا في الحقيقة والذي نرى سنوات عديدة في أغلب الحالات - ومن هنا تبدو الأعلى الساطفة هذه الشروح السيكلوجية المزعومة، قلت أو كثرت، وكأنها توليفات وهمية ذكية، تعلم نفس خيالي، ينهض في أغلب الحالات على شاهد مكتوب، أو على العمل نفسه. وليس هذا من قبيل السيرى دائرة بل سيرى حلقة معرفة، لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا، أكثر من عادة نثر العمل الأدبي الذي يدعى شرحه.

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يثار في وجه الشروح السيكلوجية، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح، فيما نعلم، في الإجابة عن أي قدر بارز من النص بل أبانت، بحسب، عن بعض العناصر الجزئية، أو القليل الأقل من اللامع العامة. وكما قلنا من قبل فإن أي شرح لا يفسر إلا من ٥٠٪ إلى ٦٠٪ من النص لا سطوى على أهمية عميقة نسبية، ذلك لأنه من الممكن، دائما، أن يبقى عديد من الشروح تصور مثل هذا القدر من النص، وإن لم يكن، عادة، من المرء. وإذا عُلِّت أمثال هذه النتائج مرضية، فمن الممكن أن نحقق، في أي لحظة، شخصية صومعة و يسكان أو ديكراتية أو تومانية، سبة إلى الفلبس توما، كما يمكن أن نتحدث عن كوردي في داسين، بل نجعل من مولير وجوديا، الح ويصبح المبدأ الذي نحكم اختيارنا لشرح دون آخر مرتبطا بالدكاء اللامع أو مهارة الدقد، دون أن يكون متصلا بالعالم بأي حال

أما الاعتراض الأخير الذي يثار ضد هذه الشروح السيكلوجية فهو أكثر الاعتراضات أهمية. ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن

هذه الشروح - وإن أبانت عن جواب بعضها - وعن ملامح بوحية و العمل، إلا أن هذه الجوانب وتلك اللامح ليست أدبية في حالة الأدب، وثبتت جهالية في حالة النص، وليست فسيحة في حالة المصنعة. ولن يسجج أي شرح يقوم على التحليل النصي، مهما كان حظه من النجاح، في أن يجبرنا عن الخاصية البوحية التي تجعل عملا أدبيا أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة يتجهها محزون. بل إن التحليل النصي يشرح نتائج المحزون بنفس الدرجة التي يشرح بها نتائج الفنان، ورنما أفضل، بمساعدة عميات مماثلة

ويج هذا الموقف، ابتداء - فيما نعلم - من حقيقة أن العمل، رغم أنه يعبر عن سبة فردية وبنية اجتماعية في آن، يُعالج في التحليل النصي باعتباره تعبيراً فردياً فحسب. أي أنه يعالج عن أنه:

(أ) إشباع مُصْعَد لرغبة في امتلاك موضوع (النظر التحليل اللرويدي للآفام).

(ب) ونجاح لعدد بعينه من تخطيطات Montages بروحية فردية.

(ج) وتقبل أمين أو مشوّه لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعاشة

وليس في ذلك كله أي شيء يؤسس دلالة أدبية أو جهانية أو فلسفية. باختصار ليس به ما يؤسس أي دلالة ثقافية

إن دلالة العمل، إذا أردنا أن نعلم في مجال الأدب، لا تكمن في هذه القصة أو تلك، ذلك لأن نفس الأحداث قد تقص في الأورستيا، لأيسكيلوس أو إليكرا، لجيوفو أو الدياب، لسارتر. ومع ذلك فمن الواضح، تماما، أن هذه الأعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسي مشترك. وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن في سيكلوجية هذه الشخصية أو تلك، كما تكمن في أي خاصية أسوية يمكن أن تتكرر. إن دلالة العمل، طالما ظل العمل أدبيا، تنطوي دائما، على نفس الخاصية. وهي أنها عالم متلاحم، تحدث داخله أحداث، وتستقر داخله سيكلوجية الشخصيات، وتتأغمق، في داخل تعبيره للتلحاح، حركة نسوية ذاتية للأدب. أما ما يميز العمل الأدبي، تحديدا، عن كتابة المحزون فهو أن المحزون يتحدث عن رجائه فحسب، وليس عن عالم يتطوى على قوابل ومشكلات

وعلى العكس من مدرسة التحليل النصي نهض مدرسة لوكاش في الشرح. ومن الحق أن هذه المدرسة، رغم قلة أبحارها حتى الآن، تطرح للمشكلة على نحو صحيح، فتواجه العمل باعتباره بنية محددة لقوانين تحكم حاله، وتحكم الصلة بينه، كعالم مبي. وبين الشكل الذي يعبر به عن هذا العالم. أيضا، أن تحديات هذه المدرسة، عندما تتجج، تفسر أكبر قدر من العمل الأدبي، فتصل إلى بنائه الكلي في الغالب ومن الحق أخيرا، أنها لا تبرز، بحسب، أهمية العناصر التي قُرب دلائلها تماما من أيدي النقاد، وذلك بتأسيب لروابط بين هذه العناصر وبقية النص، بل تبرز، أيضا، العلاقات المهمة غير المدركة، بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى، لم

يجارس سلطاته في الأسرة مثلاً بحسب أن يكون سيلاً مهندياً . كما تهدف المسرحيات إلى هجاء التصب الديني ، عصفو معسكر سان ساكرمو ، الذي يفتح حياة الآخرين ، ويقاوم التحرر الأخلاقي للسلطان ، كما يهاجم رجل الحسية الذي يستحق الاحترام ، قطعاً ، لكنه يبالغ في نزيمته ، ويرفض أدنى التنازلات وأهونها .

وبستطيع هولبير ، إزاء كل هذه الأعطال الاجتماعية ، أن يستحضر الواقع الاجتماعي ، كما يراه ، ويستحضر اتجاهه الأخلاقي - التحرر ، والأيغورية - الذي يتمثل في تحرر المرأة والاستعداد للمساومة والاحساس بالنسب في كل شيء . أما في حالة دون جوان فإب ، على العكس من ذلك كله ، لا تواجه مشكلة مجموعة اجتماعية بخلافه ، وإنما تواجه مشكلة الأفراد الذين يبالغون ، داخل نفس المجموعة التي يصورها هولبير ، فلا يظهرون أي احساس بالنسب . ومن المستحيل ، والأمركذلك ، أن يصح في مواجهة دون جوان ، أي اتجاه أخلاقي يختلف عن اتجاه هولبير . إن كل ما يمكن أن يقال لدون جوان هو أنه على حق فيما يفعل ، بشرط أن لا يشتط أو يسرف على نفسه أو غيره . يضاف إلى ذلك أن دون جوان شخصية إيجابية في إطار دائرة الاتجاه الأخلاقي للسلطان ، ذلك الاتجاه الذي يحدد المعنى في التطرف المعتدل للشجاعة والجسارة . ولذلك فإن من حق دون جوان أن يعطى صدقة لشجاعته ولكن دون مبالغته . وليس من الضروري ، أخلاقاً ، أن يدلع دونه ولكن عليه أن لا يبالغ في استغلال المؤسسيور ديمارش (هنا ، صورة أخرى ، لا يصبح اتجاه دون جوان اتجاهاً مفيداً في حقيقة الأمر .) وأخيراً ، يوضح هولبير أن دون جوان على حق فيما يفعل ، من زاوية الموضوع الرئيسي للحلاف حول الاتجاه الأخلاقي للسلطان التحرر ، ولكنه ، في هذا أيضاً ، يتجاوز الحدود . أما معالجة دون جوان في التهلك فإنها تهمي إلى درجة الاعتداء على قروية لا تتسجم مع مكانته ، ولكن الادانة للتهلك لا تطوى على تحديد واضح . وم يكن هولبير يستطيع القول أن دون جوان مخفي ، في اعواء امرأة كل شهر ، أو أن عليه أن يقنع ياغواء امرأة كل شهرين أو ستة ، ولذلك فإنه انشئ إلى حل يصير بالصط عما كان عليه أن يقوله . إن دون جوان يتزوج ، وليس في ذلك ما يعيب ، ولكنه ، للأسف ، يتزوج مرة كل شهر ، وفي ذلك إسراف حقيقى .

ومادما قد تحدثنا في هذا المقاد ، بوجه خاص ، عن الفرق بين علم الاجتماع السيوى للأدب من ناحية وشرح التقليدى الذى يقدمه التحليل النصي ، أو يقدمه التاريخ الأدبى من ناحية أخرى ، فإننا نود ، الآن ، أن نخصص بعض الفقرات عن الصعوبات الإصاوية التي تتميز بها النبوية التوليدية عن النبوية الشكلية من ناحية ، وعن التاريخ الإمبريق غير الاجتماعي من ناحية أخرى .

إن دائرة السلوك الإنساني كلها (ونحن نستخدم المصطلح بأوسع معنى ممكن ، بحيث يشمل السلوك الفيزيقي والفكر والحيل ، الخ) ذات خاصية نبوية ، من منظور النبوية التوليدية . أما النبوية الشكلية فلإنها ترى في الأبية مجرد قطاع أساسي من السلوك الإنساني الشامل . فتجاهل ما يرتبط كل الارتباط بالوقوف التاريخي المعطى ، أو بالمرحلة

يمكر فيها النفاد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة . وهنا ، مرة أخرى ، علينا أن نرعى أنصاً بأمثلة قليلة

لقد عُرف ، دائماً ، أن يسكال ، ارتد إلى العلم والعالم في حياة حياته ، بل إنه نظم مسابقة عامة حول مشكلة الرولت ، كما حاول تنظيم وسائل المواصلات العامة . ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أي علاقة ، بين هذه السلوك الفردي وكتانة الأفكار . وبخاصة ذلك الجزء المركزي من الكتاب الذي يدور حول المراهنة في الاعتقاد بالله . ولا تتأسس هذه العلاقة . في تفسيرنا ، إلا عندما ربطت صمت الله والتيقن من وجوده في فكر الحسية بالوضع الخاص لبيئة المسرح في مرت بعد الحروب الدينية ، مثلاً نربطه باستحالة العثور على حل ديبوى مقنع للمشكلات التي واجهها هذا الفكر . إن هذا الربط هو الذي يمكننا من التعرف على الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تشدداً ، ذلك الشكل لدى عبر ص عدم يقين تعبيراً جذرياً تماماً . عندما وضع الشك في الإرادة الإلهية إلى الشك في الألوهية نفسها ، وبين قيام رفض العالم على أساس من المعرفة الداخلية به ، لا المعرفة الخارجية عنه ، مما أعطى للعالم صفة دنوية . (١٠)

وبمثل فإننا ، بمجرد أن تؤسس علاقة بين تكوين الحسية في جماعة المسرح وبين التغير في سياسة الملكية وولادة الحكم المطلق ، يمكن أن يظهر أن التحول من ارسنقراطية الموجهون إلى الكاثوليكية لم يكن سوى وجه آخر لنفس العملة ، وشكل مؤسس لنفس العملة

وهناك مثال آخر يرتبط ارتباطاً كاملاً بمشكلة الشكل الأدبي . ويكنى ، مثلاً أن نقرأ مسرحية «دون جوان» لمولير حتى نرى أن لما بية نجس من بية مسرحياته العظيمة الأخرى . إذ على الرغم من أن «أورجون» (نارتوف) و«الست» (عدو البشر) و«أوتولف» (مدرسة النساء) و«أرباجون» (الحيل) يواجهون بعالم شامل من العلاقات الإنسانية المتداخلة للمجتمع ، كما يواجهون - في حالة «أورجون» و«الست» و«أوتولف» - بشخصية نمر من بحساس طبيب بالفهم التي تحكم عالم مسرحية (كليات ، وفيلانت ، وكريزال) وليس هناك شيء من هذا القبيل في دون جوان . إن ساجناريل ليست لديه سوى حكمة الخدم التي يراها تقريباً في كل مسرحيات هولبير الأخرى . ومن هنا فإن الديالوج في دون جوان ليس ، في الحقيقة سوى موبولوج ، تنتقد فيه شخصيات

مختلطة لا يرتبطها رابط (نصير ، والأب ، والشبح) سلوك دون جوان . كما نجره بأن الأمر سيقبل به إلى مواجهة سحق يفي لا قبل له بمواجهته . يضاف إلى ذلك أن المسرحية تطوى على شيء مستحيل . وهو لحرم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة . وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة في ذلك العصر . ومن السب أن نعلل بشرح الاجتماعي كل هذه الخصائص في المسرحية . فقد كنت مسرحيات موبير من وجهة نظر «سالة البلاط» ولذلك كان مسرحيات الشخصية ليست أوصافاً مجردة ، أو تخيلات نفسية . وإنما هي أهاج مجموعات اجتماعية . تتركز صورتها في سجع من السجاء . أو خاصة لشخصية من الشخصيات . وهي تهدف إلى هجاء البرجوازي الذي يعيش التقود ، دون أن يمكر ، لحظة ، أنها ما صحت إلا للإتفاق ، والذي يح أن

أشبه أسبق إلى سادة مية جديدة هو ، تحديدا ، ما يشير إليه الفكر الخلقى على أنه «التحول من الكم إلى كيف»

وقد يبدو أكثر دقة ، والأمر كذلك ، أن نقول إن الواقع الاجتماعى والتاريخى ، في أى لحظة من اللحظات ، إنما هو خليط مانع التعبد . لا يكون من أبنية فحسب ، بل من عمليات بناء وهدم لبناء . ولئن تكتسب دراسة هذا الواقع أى طابع عمى ، فالم بأن يوم توضح فيه هذه العمليات الأساسية ، بدرجة كافية من الانضباط .

وعند هذه النقطة ، تحديدا ، تكتسب الدراسة الاجتماعية بروائع الخلق الثقافي قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام . لقد أكدنا الملحق للميز لابتداعات الخلق الثقافي فصلا عن ميزته في العمل انشمال للحقائق الاجتماعية والتاريخية . إن هذا الملحق يكرس في البناء البائع التنظيم لابتداعات الخلق الثقافي ، كما يكرس في قلة العناصر المتغيرة الخواص ، وصعب تأثيرها داخل هذا البناء . ويعنى ذلك أن ابتداعات الخلق الثقافي أكثر يسرا في الدراسة البنيوية من الواقع التاريخى ندى بتجها ، والتي تشكل هي جانبها منه . ويعنى ذلك ، أيضا ، أن هذه الابتداعات تؤسس ، عندما توضح في علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها ، مؤشرات قيمة ، فما يصنع بالعناصر التي تتكون منها هذه الحقائق

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لادماج دراسة هذه الابتداعات في مجال البحث الاجتماعى وفي مجال علم الاجتماع العام .⁽¹⁷⁾

وهناك مشكلة مهمة أخرى في البحث وهي مشكلة التحليل *versus* ونود أن نشكر ، ونحن بصدد هذه المشكلة ، مشروعا بحار أدهانتا منذ مدة . ولكننا لم نتسكن من تفهيمه كاملا . ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث التحري الفردى إلى شكل آخر دى طابع جماعى أكثر منهجية . ولقد أثار هذا فكرة هذ المشروع بعض في تحليل النصوص الأدبية ، عن طريق البطاقات المثقبة ، ذبث العمل الذى ينطوى ، في أغلب الحالات ، على طابع تحليل ، يبدأ من العناصر المكونة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة ، بدت لك ، دوما ، ذات طبيعة إشكالية .

لقد دار النقاش طويلا بين الجدلية والوصفية منذ عهد بعيد ، واستمر في العصر الحديث منذ أيام بسكال وديكارت . ويمكن أن يخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل أو المية ، أو يكون العصى ، أو الجماعة الاجتماعية . أو الكلية النسبية ، إذا كان هذا كله أعظم من مجموع الأجزاء ، فمن الوهم أن تفكر في إمكانية فهم الأجزاء ببدء من أى دراسة لعناصرها المكونة ، إيا كانت التقنية المستخدمة في البحث . ومن الواضح ، كذلك ، أن المرء لا يمكن أن يكتب بدراسة الكل متعاطلا عن الأجزاء ، لأن الكل لا يوجد إلا باعتباره مجموع الأجزاء التي تصنعها ، ومجموع العلاقات التي تربط بين هذه الأجزاء

وفي الحق ، إن البحث بأحد عندنا ، دائما ، شكل المواجهة المستمرة بين الكل والأجزاء . أى أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج ، يقارنه - عناصر - ثم يفلب إلى الكل ليحدد . ثم يعود مره

المحددة لسيرة فرد ، مما ينهى بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية واخترى الخاص للسلوك الانسانى . وعلى العكس من ذلك ، تطرح البنيوية التوليدية فرضية مهمة ، كمبدأ أساسى وهي أن التحليل البنى يجب أن يبنى أبعد من ذلك بالمعنى التاريخى والفردى ، ليؤسس عندما يغدو أكثر تقدما ، جوهر المنهج الابحاثى في التاريخ

ولكن عالم الاجتماع الذى يؤمن بالبنيوية التوليدية ، عندما يواجه المؤرخ الذى يعزو الأهمية لأولى لتحقيق الفردية في طابعها الآلى . لابد أن يواجه صعوبة هي عكس الصعوبة التي تعصفه عن الباحث الشكل ، وذلك لأن كلا من المؤرخ والباحث الشكل يسلم ، دعم التعارض بينهما . بنقطة أساسية ترتبط بالتناهر القائم بين التحليل البنى والتاريخ

ومن الواضح أنه ليس للحقائق الآتية خاصة بنية - إياها ما يمكن أن يسمى ، في لغة العلم ، بالخليط الذى يتكون من عدد لاقت من عمليات البناء وهدم البناء *destruction and construction* على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هي عليه ، أى في شكلها المعطى . ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم المضطربة يرجع ، فمن ما يرجع ، إلى امكانية خلق مواقف ، على المستوى التجريبي في المعمل ، تستبدل بالخليط ، أى تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التي تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى المواقف الخالصة *pure situations* على سبيل المثال ، المواقف التى ثبتت فيه ككل العوامل باستثناء عامل واحد ، يتركز كمتغير يدرس منه الحدث ، ولكن يستحيل . للأسف ، أن نصنع مثل ذلك الموقف الخالص في دراسة التاريخ . إن ما يتبدى من الظاهر . هنا ، كما في مجالات البحث الأخرى ، لا يتطابق نطاقا فوريا مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما .) ولذلك فإن المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هي ، تحديدا ، مشكلة إيجاد تقنية ، يمكن عن طريقها الكشف عن العناصر الأساسية التي تتكون الحقيقة التاريخية من تفاعل عناصرها . إن كل مفاهيم البحث التاريخى الهامة (مثل النهضة ، والرأسمالية والاقطاع ، وأبضا المسيحية . والمسيحية ، والماركسية . الخ) تنطوى على وضع منهجى متنازل . وما أسهل أن يظهر أنها لا تتطابق تطابق صارما مع أى حقيقة إمبريقية متينة . صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكننا ، هذه الأيام ، من تأسيس مفاهيم أكثر اتصافا بحقائق أقل شمولاً ، ولكن هذه المناهج مارالت تنطوى على بعض الوضع المنهجى . وما دمتنا لا نستطيع أن نعلم النظر طويلا ، هنا ، في المفهوم الأساسى للوعى للممكن⁽¹⁸⁾ ، فننقل ، على الأقل ، أن توجه هذا الورق صوب البحث المنهجى للعلوم لا يمكن أن يصل إلى مدى خلط الفردى (في المعمل) ، وأن عليه أن يتوقف غير بعيد من الأبنية المتلاحمة التي تكون عناصره

وربما كان عبث أن نقرر . هنا ، الفرصة التي ترى أن الواقع نفسه يتكون من عمليات بناء ، تنطوى كل منها على هدم لعدد بعينه من الأبنية السابقة ، لتتكون منها أبنية جديدة . وهذا طبعى لأن الواقع ليس حاملا محال . إن هذا التحول ، في الواقع الإمبريقى ، من سيطرة

واللهة الحية من ناحية ، والوحدة التي تنظم هذا التنوع في كل متلاحم من ناحية أخرى . ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبي وقيمتها لتعبر عن الدرجة الفعالية التي يتم بها تجاوز هذا التوتر ، أي أن قيمة العمل تتصاعد تصاعداً ومرتبة الحسنة وتنوع عنه من ناحية ، وتصاير هذا العالم ، من ناحية ثانية ، على نحو يؤسس وحدة بيوية

ومن الواضح ، والأمر كذلك ، أن أغلب عملنا ، وبالتالي عمل الباحثين الذين اهتمهم كتابات فوكاش الأولى ، يتركز حول نصب وحدة من قطبي هذا التوتر ، وأعلى عنصر الوحدة ، التي توجد في التوقع الأميري ، شكل بنية تاريخية ، متلاحمة دالة ، يمكن أن حد أسسها في سلوك مجموعات اجتماعية متميزة . لقد توحيحت أبحاث هذه المدرسة ، في مجال علم الاجتماع الأدبي ، صوب الكشف في العمل الأول ، عن أبنية متلاحمة موحدة ، تحكم العالم الشامل الذي يؤسس ، في صورته ، دلالة كل عمل أدبي مهم . ولم تحط هذه الأبحاث إلا حديثاً ، كما قلت من قبل ، خطواتها الأولى في اتجاه الصلة البيوية بين العالم وشكل التعبير عنه . أما قبل ذلك فقد كانت هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثاني من التوتر ، أي التنوع والوفرة .

باعتباره مجرد جزئية من جزئيات مادة ، صيغت ، في حدة بعض الأدبي ، من تنوع كائنات فردية حية ، بوجه مرفوع بعيد ، و صيغت من صورة فردية ، وعلى أساس من هذه الصياغة يتم التعبير بين الأدب والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة تعبر عن نفس الرؤية للعالم ، ولكن بالمفاهيم العامة . (لا يوجد «موت» مجرد في ميدان «أو» شر «مجرد» له طوست لجوته ، بل موت شخصية متعينة هي فيدر ، وحده فردية متعينة في ميستوبليس . ولا توجد ، في المذهب ، خاصية فردية سواء في بسكال ، أو هيغل ، «شر» و «موت» مجردين محسوب .

لقد كنا نسلك دائماً ، وعن نتائج بحثنا في علم الاجتماع الأدبي ، كما لو كان وجود فيدر وميستوبليس حقيقة مغايرة لحقائق العلم ، وكما لو كانت الشخصية الحية المتعينة العنية لاهن الشخصيتين مدمجاً فردياً لخلق ثقافي . يرتبط ، في المجلد الأول ، عوامة «كاتب وسيكولوجيته» .

إن أفكار باختين ، كما عرصها كريستيفا ، فضلاً عن الشكر الراديكالي الذي قدمت به كريستيفا هذه الأفكار ، عدد طورت معانيها^(١٠) ، تفتح مجالاً جديداً شاملاً ، يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعي التطبيقي في المجلد الثاني .

وكما تؤكد ، في دراستنا ، رؤية عالم على مستوى تلاحم العمل الأدبي ووحدته ، كذلك تعمل كريستيفا^(١١) بتشخيصها «سلم» هذا السلم من السمة العقلية للعمل الأدبي ، من حيث انصافها بفعل جماعي ، وانصافها معتقده وبرعة فاع حادة . وبذلك تؤكد ، «أول ما تؤكد في برنامج دراستها ، ما يربط بالتنوع . وما يبرز من الوحدة . (عما يواظب عليها أيضاً) كل ما ليس به بعد نقدي مرمي ويبدو له الآن ، إن جوانب العمل الأدبي التي كشفها باختين وكريستيفا تتوفق مع قطب الوفرة والتنوع في المفهوم الكلاسيكي للقيمة الخيالية

أخرى إلى العنصر ، رهكك دواليك . حتى يأتي وقت يرى الباحث فيه أن النتيجة التي وصل إليها نتيجة مقعنة تستحق النشر ، أو يرى أن المصير في نفس الطريق يتطلب جهداً لا يتناسب والنتائج الإحصائية التي يأمل الحصول عليها . ويطرأ أنه من الممكن ، في هذا السياق ، أن تطرح عملية ، قد تكون أكثر تنظيماً وأكثر حيادية ، تتم في مرحلة متوسطة من البحث ، إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث ، عندما يبيح كودجا ، براه يحدد ندرته معينة من الإمكان Probability أن يراجع هذا النموذج مع فريق من المعاونين كمدته النموذج بكل العمل الذي يدرسه فترة فقرة . في حانة النص الثرى ، وبتاً بتاً في حالة المصيدة ، وقوة قولاً في حالة المسرحية ، وبذلك يحدد الباحث :

(أ) إلى أي مدى تندمج الوحدة المخللة في القرصنة الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم تدخل في النموذج الاستهلالي

(ج) درجة التردد ، في داخل العمل ، للعناصر والعلاقات التي تدخل في النموذج

إن مثل هذه المراجعة تمكن الباحث بالتالي من :

(أ) أن يصحح مساره ، لما يتصل بتفسير النص كله

(ب) أن يعطي نتائجاً بعداً ثالثاً ، هو بعد التردد ، في العمل المدروس لعناصر وعلاقات مختلفة تصنع المخطط الشامل

وما كان غير قادرين على إجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا ، حديثاً ، أن نقوم ببحث تجريبي أصغر ، كنوع من المشتق لبحث الأوسع ، مع معاونينا في بروكسل ، وذلك على «الزواج» لحبيب ، وهو عمل يتصل بما حططنا له من مرصبة واضحة^(١٢) . وكان التقدم ، بالغ البطء ، بالنص ، دراسة نص بعينه مثل الزواج تأخذ أكثر من سنة جامعية . ولكن نتائج تحليل المصاحبات العشر الأولى كانت مفاجئة ، إذ أنها قد مكنتنا ، علاوة على مجرد التحقق ، من أن نتخذ الخطوات الأولى لمهجنا في حقل الشكل بأصق معاني الكلمة ، حيث كما نظر ، آسفين ، أن هذا الحقل مدسرح لمخصصين غير موجودين في مجموعات عملنا .

وأود أن أذكر أخيراً ، كي أنعم هذا المقال التمهيدى ، أن توسيع آفاق البحث الذي فكرت فيه طويلاً ، وإن لم استكشف كل جوانبه بعد ، إنما هي أمر ممكن ، لو بدأنا من نقطة كذلك التي بدأت بها دراسة جوليا كريستيفا عن باختين^(١٣)

صحيح إنني لم أذكر ، في مقال هذا ، أي شيء مباشر عن القيمة . ولكن مقال كله يعطى على مفهوم صمى محدد عن القيمة الخيالية بعامية . وقيمة لأدبية خاصة . ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التي يطرحها في علم الحبال لألاني الكلاسيكي . ابتداءً من كبط . ومرو سميجس وماركس . وانتهاءً بالأعمال الأولى لجورج فوكاش . حيث تتحدد قيمة الخيالية باعتبارها محاوراً لتوتر قائم . بين قطب التنوع

ويعني ذلك ، هما نرى ، أن كريستينا تنبئ وضعاً أحادي الجانب . عندما ترى الخلق التعاقب ، أساساً ، وإن لم يكن على نحو حاد ، باعتباره وظيفة للتعارض والتوسع (أي وظيفة «الديالوج» الذي يعارض «المونولوج» إذا استخدمنا مصطلحاتها) . ولكن ما تعنيه كريستينا ، مع ذلك ، يمثل بعداً حقيقياً لكل عمل أدبي مهم . يضاف إلى ذلك أن تركيزها على الصلة القائمة بين رؤية العالم ، أو المبرر التصوري المتلاحم ، وبين الدوجماتية ، لا يلفت الانتباه ، صمتاً ، إلى لطابع الاجتماعي لهذه العناصر فحسب . بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتكره أو تدبته .

وعندما ندمج هذه التاملات في الاعتبارات التي طورناها من قبل سنهي إلى فكرة مؤدها أن كل الأعمال الأدبية تتطوى على وظيفة نقدية ، ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التي تدبها . من خلال عدم عني متوسع من الشخصيات الفردية والمواقف المتنوعة . وهو عالم يضمه تلاحم دينية ورؤية العالم على السواء ، كما أن هذه الأعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ اسباب لصالح الانحاء والمسوك الذي تمثله .

ويعني ذلك أن الأعمال الأدبية ، حتى وإن عبرت عن رؤية خاصة للعالم ، تنهي ، لأسباب أدبية وجمالية ، إلى صياغة حدود هذه الرؤية . وصياغة القيمة الإنسانية التي يجب أن تصحح بها هذه الرؤية ، دافعاً عن نفسها .

وبنزب على ذلك أنه يمكن ، على مستوى التحليل الأدبي ، أن نحصى أبعد مما نصيب ، فكتشف عن العناصر المضادة ، التي يجب أن تتحورها رؤية كلية للعمل ونتمسكها . وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أوغولوجية . وخاصة الموت . الذي يؤسس صعوبة مهمة بالنسبة إلى أي رؤية للعالم ، باعتباره محاولة تهدف إلى إعطاء معنى للحياة وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية ، وخاصة الشعور الجنسي

Eroticism بكل مشكلات الكبت التي يدرسها التحليل النفسي . ولكن هناك ، أيضاً ، وبعض الدرجة من الأهمية ، عدداً من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية . وذلك هو السبب في أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم ، في هذه النقطة ، مساهمة مهمة ، بأن يظهر لنا الأسباب التي تجعل كائناً من الكتاب يختار ، في موقف تاريخي محدد ، من بين عدد هائل من التجديدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التي يندبها ، عدداً محدوداً يشعر الكاتب بأهميته الخاصة .

إن رؤية التي تجسدها تراجيديا راسين لدين ، بطريقة جنسية ، ما اسميهاهم الذي Les fauves نحن نحكمهم الأهواء ، كما لدين



التوحش Les parais فمن يحطون الحكم على الواقع . ويكن أن نتذكر إلى أي نقطة يتجسد الواقع . فضلاً عن القيمة الإنسانية ، في شخصيات مثل أروست ، وهيرميون ، وأجريبين ، أو نيرون ، وبريتانكس ، وانتيغوس وهيويت ، أويسى في تراجيديا راسين ، أو إلى أي مدى يعبر نص راسين ، بطريقة شاملة ، عن مظاهر هذه الشخصيات وآلامها

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدبي مفصل . وأياً كان الأمر ، فإننا نرى أنه إذا كانت الأهواء والصراعات ، في سبيل القوة السياسية ، تجد تعبيراً أدبياً أقوى ، في مسرح راسين ، مما تجده الفصائل التي تبدو سلبية ، عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه ، فإن هذا الفرق في كثافة التعبير الأدبي يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذي عاش فيه راسين ، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التي عارضتها المسيحية .

ولقد شخصنا ، من قبل ، واقع المجموعات الاجتماعية التي تتوافق معها ، في مسرح مولير ، شخصيات مثل هرياجون وجورج داندن وتارتوف وإليست ودون جوان (البرجوازية ومعسكر سان ساكريمو ، وعصابة المتمردين ، والمجسدين ، وأرستقراطية البلاد المسلسلة للفلو) أو التي تستجيب لها ، في دارست لجوته ، شخصية مثل واجتر (فكر الاستنارة)

وعند هذه النقطة نتوقف بدراستنا . ومن الواضح أن هذا الجزء الأخير ليس له من قيمة ، حتى الآن ، سوى أنه برنامج ، يعتمد لتفديده على ما يمكن أن يتخذ من إجراءات في مستقبل تقدم البحث الاجتماعي في دراسة الخلق الثقافي

• هامش البحث

(١) اسم ديكاربيل إلى أنه قد لا يلفظ فيعمل بها أنه ، أي أن يستعدها كحقيقة متبينة . انظر إلى برك هاكنا في الوجود والعدم L'Etre le Néant حيث تترجم معبداً من جود وهي في ذاته En - Soi والوهي بداته Pour - Soi

(٢) انظر توسيان جولدمان «الآلة الخفية» Le Dieu Caché (1950) Paris: Gallimard. و «العلوم الإنسانية والفلسفة» Science Humaine et Philosophie (Paris: Gonthier: 1966)

• بحث جديد • Paris: Gallimard 1959 Recherches Dynamique • الجنس والخلق الثقافي • Le Sujet de la Culture Culturelle

Communication to the second colloque International de Sociologie de la Littérature 1965

(٣) هذا هو السبب في أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung «تفسيرية حلم عبري» شرح الأحلام Explication de Rêves • حيث الابدع ميولات عديدة أو أدب مجموعة من العقول التي كلمة Deu une هي «التفسير» وليس «الشرح» وانظر أن الفهم في أي مكانه لأن صوره له سلامة المعيار الأصلي أو يستحيل في التحليل الفرويدي أن تفصل نفسه عن الشرح ، لأن كليهما جليز على اللاوعي .

(٤) فقد قلت ، من قبل إن المشكلة أبسط في حالة النصوص الأدبية . بسبب ما تتلوه عليه من بناء متطور في موضوعاتها التي تجعل للدرس ، وسبب العدد المحدود من اللطيفات (النص كله وليس سوى النص) ومن المنكر في أغلب الحالات ، أن لم يكن في النظرية في التطبيق . أن يستبد بهذا التمييز الكبير معاً أكسب . سنده إلى أكبر قدر كاف من النص

(٥) نأثرك هذه النقطه لاني غابا ما احد التخصص في الأدب . عند مناقشة . يزعمون أنهم يرفضون الشرح ويقنعون بالتفسير . في حين أن أفكارهم ، في الحقيقة ، أفكار خارجة مثل أفكار ، وما كانوا يرفضونه هو الشرح الاجتماعي من أجل الشرح البيولوجي الذي أصبح شرحاً متعمداً لأنه شرح متطيل تطلبه

والحق أن تفسير العمل - وذلك مبدأ له أهمية خاصة - يجب أن يشمل كل العمل على المستوى المعرفي ، كما يجب أن يمتد اختيار سلامته كل الاعمال على الاتفاق بين الجزء المقسم وبقية النص الذي يتكامل معه . أما الشرح فإن عليه أن يراعي بوله النص كله . ويستند اختيار سلامته كل الاعمال على إمكانية تأسيس ارتباط صارم عن الأكل - وعلاقة وظيفية دالة بتدبر لا يمكن - بين عدم رؤيه انعدام وريد النص التابع منها من ناحية - وبين هذه الرؤيه وطواهر خارجية متبنيه لها من ناحية أخرى

وهناك بوهان من فهم أكثر انتشاراً من غيرها . وأكثر خطراً على البحث ، ويمثل أولها في فهم أن النص يمكن أن يكون مطولاً . أو مقبلاً من فكر الناقد . ويمثل الزعم الثاني في الصعي وراء شرح يوافق الأفكار العامة للناقد نفسه أو للمجموعة التي ينتمي إليها ويمتد أفكارها . ويصبح المنحرف في كلا الحالتين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث نفسها ، أما ما فعله من فهو أن يوجد حلولاً للصلاب والخصائص المفاجئة التي تتعارض وتعارضها واضعاً مع الأفكار التي تنبئها

(٦) وبمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من أن الألفه صادقة أو رافقة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها ، ثم يضيف كبريائي طبيب ، أن بسكال غير من نفسه بطريقة سيئة ، وأن ما كان يحبه بسكال هو أن الأشياء تبدو صادقة أو رافقة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها

(٧) تؤسس هذه الحقبة نفسها الشرط المعرفي والاجتماعي النفسي لحل هذا البقاء

(٨) يمكن أن يضاف - في هذا الإطار - أنه كان من المنكر - في أوله - أن يكون هناك نقاش في بروسكل . وكانت تقيم مسرحية «الزوج» Les Noces . ولما كان من الممكن لتقبل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص

(٩) نشأ انصورية أساسية التي تغلب عليها اغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلف الأعمال للدراسة عندما يبدأون من شرح سيكولوجي ، سواء أكان مباشراً أو ضمني ، لا يجهلون أن بسكال يمكنه ، في أشهر قليله وربما في أسابيع قليلة ، أن يفعل من وضع فلسفي إلى وضع آخر متنافس ، بحيث يكون بسكال أنون مفكر لوردي غروي يصرح الوضع الجديد صياغة بالغة للغة .

وهم يفسرون بوجود صلة واضحة بين الأقاليم Les provinces والأفكار Les pensées ولكن ما علم الخصان لم يستجيب إلى تفسير يوجد ما بينها يفسر هؤلاء للزقون إلى استحضار كل أنواع المبررات (من مبالغات استبرية وخصوص كبت في التبتك ، وخصوص معيرة في فكر المنطق وليس فكر بسكال ، الخ) ليشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يقول شيئاً عظيماً تماماً - ثم على الأكل فكر - ما هو مكروب بالفعل . أما نحن فنعتمد السبيل المخالف وبدأنا باللاحظ الطبيعة للتلاحمة الدقيقة في كل من النصي . كما نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر . ثم طرح السؤال ، بعد ذلك ، عن التكييف التي كان من الممكن بها لأي فرد ، مما كانت هيئته . أن يغير سريعاً من وضع فكري إلى وضع آخر ، مختلف تماماً عن الأول بل متناقض له . من هنا اكتشفت بروسس Paroos والجينية للطرقة ، وهو اكتشاف سلف الفقه للباحث على المشكلة كلياً

والحق أن بسكال كان عليه - أثناء كتابته الأقاليم أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاقية محكمة التفكير ، تتبع بتدوينه في دوائر الجينية . ولما كانت هذه المدرسة قد غفقت ورفضت النظرات التي تحسب بها . فقد كان عليه أن يتأمل في الأمر طويلاً ، لمدة غير على العام ، ليرى ما إذا كان هو أو قتاده للظرفون على صواب

وهكذا فإن الفرار لصالح تغيير الوضع ظل يتصاح على مول في دعوته ، وليس هناك شيء منسجي في أن يتصور منكر له فاعلة بسكال بعد فترة طويلة من التأمل في الوضع الذي كان عليه ، ويتبنى موقف ناقد حيث يصوح الموقف - بعد ذلك - صياغة أكثر جذرية وتلاحماً ما صله للظرفون الأسسبون الذين دخلوا من هذا الوضع قبل أن يتألف هو نفسه عنه

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences كانت سلوكاً مبهطاً ، ولكن الجسبيين الآخرين الذين لم يملحوا بالزراعة Pari لأنهم كانوا واقفين من وجود الله ، ومن هنا رويت ذلك لخرافة الساذجة من هيمنة وجع الانسان التي قادت إلى اكتشاف الوريد

Conscience Réelle et Conscience Possible

(١١) انظر لوسيان جولدمان «الوعي الفعلي والوعي الممكن» (Communication to the Fourth World Sociology Congress, 1959)

و «العلوم الانسانية والفن» Paris, Cnrs, 1966 Sciences Humaines et Philosophie

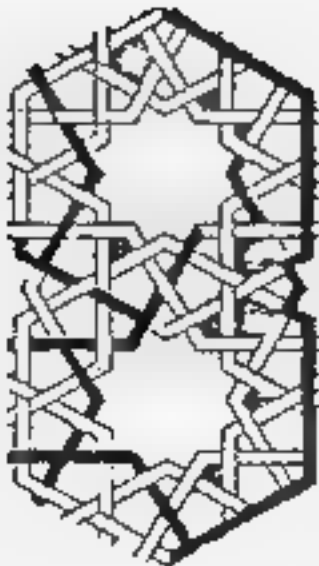
(١٢) بعد ما تتبع الأعمال الأدبية العظيمة إلى ما هو أساسي في الواقع الإنساني في عصر من العصر فإن دراسة هذه الأعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة فيما يصل بالبيئة الاجتماعية النفسية للأحداث في هذا العصر . وهكذا يمكن أن يكون مؤلف - فيما يرى - قد وضع يده على الجانب الأساسي من الواقع التاريخي ووضعه عندما كتب ، في حصة التكوين ، من جهة تجمع البرجوازية لقائمة التغيرات الاجتماعية والأفكار الجديدة التي أحدثتها هذه التغيرات . خصوصاً في البلاط حيث موطن للمحاكمة القليلة بين اللوردات الكبار . ومن هنا تصبح محاولة ترويف Taruffe في الجزء أوبرجون Aspas محاولة أساسية . ويصبح قرار دون جوان بالأدعاء الكاذب والتظاهر بالبطية والنجاسة مجرد واحد من مبالغات وأكاذيب تقع على نفس المستوى الذي يقع فيه نيتكه وتروعه الخبير الشاتم في مشهد القتل من المسرحية

(١٣) انظر لوسيان جولدمان «مشرح جيني» دراسة اجتماعية Le Théâtre de Genet (Paris, Cnrs, Renaud-Barrault, November 1966) Essai d'Etude Sociologique

(١٤) نشرت في Critique ، رقم ١٢٩ . ويجب أن نوضح هنا ، أننا لا واثق تماماً من منظور كريستينا Kristeva . ولقد نجحت الاصدارات التي أنشأها ، هنا ، بعد قراءة دراستها ، دون أن تقع في الخطأين بعد منها

(١٥) في يحصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية dialogical بأعمال مناجاة monological . لفيف كريستينا حطبة مؤداها أن الأعمال الأدبية التي وصفتها باعتبارها Belchius . باعتبارها أعمال مناجاة تنقل بخبر - مادامت أدباً - من عنصر حوارية ضدى .

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية ولذا قارن على قراءتنا بأن باعتبار فن الصعب هنا أن يجر يوضح بين أفكار باعتبار الخاصة وتطور كريستينا هذه الأفكار . وهذا السبب تشير في هذه لقالة إلى منظور كريستينا باعتبار بيتا مزود إلى كريستينا



فصول فصول

بمناعه في معرض القاهرة الدولي للكتاب لعام ١٩٨١
مجموعة من أحدث ماكتبه عمالقة الفكر والأدب في مصر .

السبائك والحريات
ثروت أباطه

اللغة الإعلامية
د. عبد العزيز شرف

الألوهية وفكر العصر
حامد عوض الله

التفسير العام للأدب
د. نبيل راغب

محدثات سنة ٢٠٠٠
توفيق الحكيم

الأسطورة والفن الشعبي
د. عبد الحميد يوسف

ملف عبد الناصر
عبد الله إمام

ملف أموات
عبد الله مناع

ومن المطبعة التي عرضت الكتاب يقدم لكم
جميل ورائع
عبد الله المحمدي
ه. سنة ٢٠٠٠
عبد الله المحمدي
سبائك لهذا العصر
فاتح العشري

ولأول مرة : الموسوعة العامة للأطفال
بقام محمد فكر ك أنور

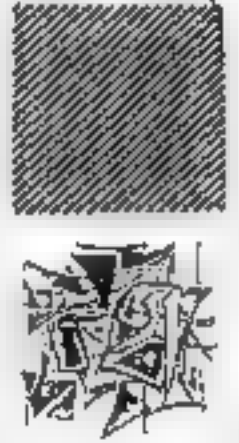
وقريبا : باللغتين العربية والإنجليزية
موسوعة أريك الاقتصادية

رئيس مجلس الإدارة فؤاد عبد الحميد

علم اللغة والنقد الأدبي

«علم الأسلوب»

منذ القديم والدرس اللغوي متصل بالنص الأدبي ، كان كذلك في الشرق . وكان كذلك في الغرب والنظريون المحدثون يأخذون على الدرس القديم . أو ما يسمونه «النحو التقليدي» . أنه يصدر أولا عن المعنى ، وأنه يبنى على نصوص مختارة اختيارا دقيقا بحيث تمثل «المعنى العالي» من الاداء اللغوي والذي لا شك فيه عندنا أن الدرس اللغوي عند العرب صدر - في مثاله - عن اتصال بالنصوص الفنية . وخاصة في صورتها القرآنية . وفي صورتها الشعرية . ومن هنا كان الانتقاد الحديث الذي يوجه إليه من أنه لا يمثل العربية ، وإنما يمثل جانبها ممبنا منها ، في المعنى ، وفي الزمان ، وفي المكان



تقدم شيئا جديدا إلا أن يكون تطبيقا حيا لما تحتويه كتب النحو والصرف والملاحة .

وحيث بدأت النهضة العربية الحديثة في الغرب في القرن الماضي مما يعرف بالفيلولوجيا philology ظلت الآصرة قوية بين البحث اللغوي والأدب لأن الفيلولوجيا لم تكن تنظر إلى اللغة على أنها عابرة في حد ذاتها ، وإنما هي وسيلة لهم ، والثقافة ، ومن ثم كان تركيزهم على النصوص الأدبية القديمة تحقيقا وفهمها . دعا واحد من كبارهم هو جروم Jacob Grimm أن

على أن يشير إلى أن العرب القدماء ألفوا درسا لغويا خاصا ينتمى على النصوص الأدبية كالأندلس قدمه «الفراء» في «معاني القرآن» . أو ما قدمه أصحاب الاختصاص للقرآن «كصححة» أبي علي الفارسي ، و«محسب» ابن جني . أو ما قدموه من شرح لغوي للشعر كشرح «دانت سعاد» أو شرح ابن جني لبدون المتن ولكن هذه الأعمال كلها لم تكن تصدر عن نظرية واضحة أو منهج محدد . وإنما هي ملاحظات لغوية جرتية يسوق إليها النص حسبما كان وينقدها الخائف عن المؤلف دون أن

يلتزم إلى أن النصوص الأدبية المكتوبة لا تمثل إلا جزءا يسيرا من اللغة ، وأن عليهم أن يهتموا بدراسة اللهجات والآداب الشعبية

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر علم اللغة الحديث Linguistics أوائل هذا القرن ، وحتى نادى دى موسير بأن «موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها»^(١)

• • •

وعلم اللغة يهتف في جوهره على أساسين ، أولها أنه علم Science ، وثانيها أنه مستقل Autonomous ولعل السبب الأول في هذين الأساسين أن أصحابه أرادوا أن يعددوه عن كثير من العلوم ، وأولها النقد الأدبي الذي يروونه «إنساب» و«تقريب» ، وكان دى موسير قد دعا إلى «تفريق» La langue (اللغة المعينة) De Parole (لفظ الفرد) ، متبيا إلى أن علم اللغة يدرس اللغة المعينة التي تمثل الخصائص الجماعية للمجتمع ، ولا ينبغي أن يقتصر إلى «لغة الفرد» لأنها تصدر عن «وحي» ولأنها لذلك تنصف «بالأختار» الحر وقد أكد بلوغيلد بعد ذلك أن دراسة «المعنى» هي «أضعف» نقطة في علم اللغة ، وكل أولئك كان جديرا أن يؤدي إلى قطيعة بين الدرس اللغوي والدرس اللغوي والدرس النقدي ، ولئن كان علم اللغة يسمير بالدقة ، و«الوضوحية» فإنه فقد «إنسانيته» واستحال إلى «وصف» محض غارق في المصطلحات والرموز الفنية التي تبدو غريبة على غير المتخصص ، وقد تبدو صير دلت نفع محقق في التطبيق الواقعي ، هل أن علم اللغة قد عاد إلى شيء من هذه «الإنسانية» في السنوات الأخيرة حين دعا تشومسكي Chomsky وأتباعه من التحويليين إلى بدء الوصف «السطحي» والعودة إلى «التفسير» «العقلي» للغة باعتبارها أهم ما يميز الإنسان ، وباعتبارها خلافة creative تتكون من عناصر محدودة ولكنها تتبع تركيبات وجسلا لا نهاية لها ، ومن ثم فهي لا تخضع للتفسير الآلي Mechanical explanation اقتداء برأي فيكارت^(٢) . وإذا كان الأمر كذلك فإن علم اللغة يسمى أن يدرس في صوره «الصيغة البشرية» التي تؤكد أن «قدرة» الإنسان على اللغة برهان على أن هناك جانبين مهمين هما «الكفاءة» Competence و«الآداء» performance ، وهذان الجانبان كانا معا في نشأة

مصطلحي «البنية العميقة» Deep Structure و«بنية السطح» Surface Structure وهما مصطلحان يمثلان ركيزة البحث اللغوي الآن عند التحويليين ، وقد كان دافعا إلى الاستعانة بمباحث «العمل» ومباحث «علم النفس» مما له أثر فنيا نحي بصدده الآن .

ولكن إذا كان اللغويون قد سعوا جاهدين في أن يتعلموا يعلمهم عن ميدان النقد الأدبي فإسهم عادوا بهذا العلم إليه من باب آخر ، عادوا «للتعلم» «أدواتهم» اللغوية في تناول النص الأدبي ، وهو ما يعرف الآن بعلم الأسلوب .

فما هو هذا العلم ؟ وما هو المنهج الذي يتبعه في معالجة الأدب ؟

• • •

ولعل أشهر - بعدما - إلى أننا من الأسف - مصطلحون دائما أن تقدم الخطوط العامة للمنهج على هيئة دراسة أولية ، لأننا لا تزال متخلفين - في الدرس العربي - نحنا شديدا عن مسيرة التطور المتلاحق في البحث اللغوي الحديث بحيث تكاد تغيب الأسس الضرورية من عامة الباحثين الناشئين

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية Stylistics وفي الفرنسية La Stylistique وفي الألمانية Die Stylistik ، والباحث في الأسلوب Stylistician هو الذي يطبق منهجه على النصوص الأدبية

يرى اللغويون أن النقد الأدبي درس «تقسي» يقوم على «الانطباعات الذاتية» ، وعلى «الحدس» ، ومن ثم فهو يقدم - في رأسه - مقاييس موضوعية ، للعمل الأدبي . من أجل ذلك يقدمون «علم الأسلوب» كمن يكون الخطوة الأولى أمام الناقد . تصعب بين يديه المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنعة تصيب عنده باسم تساعد على فهم العمل فهي أقرب إلى «مادة غنية» ومعنى ذلك أن علم اللغة يطلق «فنون» البحث اللغوي على النص الأدبي وخاصة فيما يعرف «بمشتوبات التحليل» على ما يظهر في العرض التالي .

علم الأسلوب إذن فرع من علم اللغة ، لكنه يفرق عنه افتراقا جوهريا لأن مادة الدرس فيه محددة . ولأن هدف الدرس يختلف فيها ، ف«علم اللغة» يقصد اللغة

العامة التي لا تميزها خصائص فردية ، أي أنه يقصد اللغة ذات الشكل «العادي» وفئات الأنماط العادية مما يستخدمه المجتمع مطوقا في التوصليل في حياته اليومية. ونظرة تشومسكي الحديثة لا تختص عن النظريات الوصفية السابقة في تحديد المستوى اللغوي لأنها تتوجه عنده إلى الإنسان صاحب اللغة Native Speaker أو ما يسميه بالمتكلم السامع المثالي Ideal Speaker-Hearer في مجتمع لغوي متجانس يعرف لغته معرفة كاملة . وهدف علم اللغة هو أن «يصف» اللغة ويبين «كيف» تعمل ، وهو لذلك يتحرك من «الخاص» إلى «العام» ، ومن «الحرى» إلى «لكل» ، دون أن يلقى مالا إلى الاختلافات النوعية بين الأفراد .

والحق أن علم اللغة - بإصراره على الطبيعة العلمية - قد أحال اللغة إلى شيء كالماء لا طعم له ولا رائحة . وهنا تبدو قيمة علم الأسلوب وليس من مماها أن تشير إلى الاختلاف الشديد على تعريف «الأسلوب» باختلاف المتناولين له ، ولكن الذى يهمنا هو ما يقتضيه اللغويون حين يعاينونه في هذا العلم . «الأسلوب» هو شكل من أشكال «التنوع» في اللغة ، فإذا كانت اللغة تتنوع يتنوعها علم اللغة هي ، الأنماط العامة العادية فان ذلك يلى أن هذه اللغة ذاتها تتنوع وتنوعات Variations مختلفة على معايير مختلفة من المكان والاجتماع والأفراد . وعلم الأسلوب يقصد بعضا من هذه التنوعات وبخاصة على مستواها الفردى

ولغة الأدب هي نمط من أنماط (الأسلوب) لأنها «تنوع» لغوى فردى ، والبون شائع بين الكتابة الأدبية واللغة العادية ، لأن اللغة العادية «ثقافية» لا تصدر عن «وحى» ولا عن «اختيار» ، وهى تشكل معظم النشاط اللغوى الإنسانى ، أما الكتابة الأدبية فهى لغة فردية خاصة . تصدر عن اختيار واع . ومن ثم كانت خروجا عن النمط العادى Deviation from the norm ومن هنا أيضا كان قول القائلين بأن الأسلوب هو الرجل ، أو بأن الأسلوب كصفات الإنسان . على أن هذا الخروج عن النمط العادى شفى ألا يؤخذ ضرورة لآزب . لأن اللغة العادية التي يدرسها علم اللغة إنما تقدم العناصر العامة في لغة لحده ، ولا تتفصل عما لغة الأدب ، لكنها تقدم معها «علاقة خاصة» باستخدام عناصرها نفسها لئلا ياكل جديدة خاصة بها ، مصيصة إلى اللغة قواعد جديدة في

الصوت وفي الكلمة وفي تركيب الكلام . أتى من لغة الأدب - معنى آخر - تكشف عن «الطاقات» التعبيرية «الكامنة» في اللغة العادية ، والتي لا تظهر إلا باستخدام «الفرد» لها استخداما متميزا ، وعلم الأسلوب يهدف إلى دراسة هذه «الكوامن» التعبيرية من دراسة لغة أدب معين . ولعل هذا الجانب يؤكد الصفة التي أكدها تشومسكي بأن اللغة حلاقة Creative تنحصر من سادته محدودة وتتيح أو «تؤكد» أنماطا لا نهاية لها

ومعنى ذلك أن علم اللغة يدرس «ما» يقال في اللغة ، أما علم الأسلوب فيدرس «كيف» يقال ما في اللغة ، أو أن «الأسلوب» هو ما «يتحرك» علم اللغة وإذا كان علم اللغة «وصفيا» ، وإذا كان النقد الأدبي «تقييما» على ما يقول اللغويون فإن علم الأسلوب «وصفى» تقييما .

■ اتجاهات علم الأسلوب

ومن هذا المضم لمعنى «الأسلوب» تنمى اتجاهات العلم الذى يدرسه ثلاثة اتجاهات :

١ - اتجاه يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب ، وهو ما يمكن أن يسمى «علم الأسلوب» العام General Stylistics ، يقدم فيه أصحابه انقوى بين العامة التي تحكم الدرس الأسلوبى دون أن يكون ذلك مرتبطا بلغة معينة وهو بذلك يضارع علم اللغة العام General Linguistics ، أى أنه علم غير تطبيقي ، وقد ظهرت فيه حتى الآن اتجاهات غير قليلة على نحو ما قدمه هاليداي Halliday وأولمان Ullmann وغيرهما^(١)

٢ - اتجاه يدرس الخصائص الأسلوبية في لغة معينة . يهدف إلى بحث «الطاقات» التعبيرية في هذه اللغة سواء في لغة الكتابة أم في غيرها ، وهو بهذا يعتبر عملا تطبيقيا عاما يتناول «التنوعات» اللغوية على غير أساس فردى ، كذلك البحث المقيم الذى قدمه David crystal و Derek Davy عن الأسلوب الإنجليزى^(٢) كما حين تناولوا الخصائص الأسلوبية للغة عبر الأدبية ، فقلما لغة المحادثة ، ولغة المصنفين العربيين . ولغة الدين ، ولغة التقارير الصحفية ، ولغة الوثائق

القانونية . ومن ذلك أيضا ما قلناه Leech عن لغة الشعر الإنجيزي^{٦٦} ، وما قدمنا Leech عن لغة القصة^{٦٧} . ومن الواضح أن العرض من هنا الاتجاه تقديم المحيط الأسلوب العام لتنوع لغوي محدد على أساس الموقف الكلامي أو على أساس النمط الأدبي ، واصحابه يطلقون ما يقرره علم الأسلوب العام من مستويات التحليل على أساس الصوت والكلمة والتركيب

٣ - أما الاتجاه الثالث فهو الذي يدرس لغة شخص واحد كما يمثلها إنتاجه الأدبي ، وهذا هو الاتجاه الثالث في علم الأسلوب ، وإليه تنبج معظم الرسائل الجامعية المتخصصة^{٦٨} . وهو يخضع لغة الأديب لأنواع من التحليل يحاول بها أن يصل إلى معايير موضوعية تعين الناقد على التفسير ، على أن هناك ثلاثة اتجاهات أيضا في التحليل اللغوي للنص

(أ) اتجاه نفسي يصدر عن إيمان بأن «الأسلوب هو الرجل» ، وهو يرى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالتها على خصائص المؤلف النفسية ، ومن أشهر المحاولات في هذا الاتجاه ما قدمه ليون سبيتزر Leo Spitzer الذي قدم دراسات تطبيقية على عدد من الأدباء متأثرا بأراء فرويد في التحليل النفسي ، وقد توصل هو إلى طريفته الخاصة في تحليل الأسلوب فيما أسماه «الدائرة الفيلولوجية Philological Circle» وهو يشير فيها إلى منهجه على النحو التالي :

«إن ما يجب أن نعمله هو أن نبدأ من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني ، وذلك بأن نلاحظ ، أولا ، التفصيلات الظاهرة التي تظهر على سطح عمل معين ، ثم ننتقل هذه التفصيلات إلى مجموعات وبحث عن طريقة تكاملها في الصدور عن مبدأ محلاق يكون كلامنا في «نفس» الفنان ، وأخيرا نعود على بدء بأن نبحث هذا الشكل الداخلي «عند الفنان وانتظامه كل الظواهر الأسلوبية التي لاحظناها أولا»^{٦٩} .

ومعنى ذلك أننا نعام ثلاث مراحل في التحليل ، أولا أن يظل الدارس يقرأ العمل الفني من أجل أن يتوحد مع جو هذا العمل حتى يلقى عناصر أسلوبية تكون غالبية عليه ، وثانيا أن يبحث عن تفسير نفسي لهذه العناصر ،

وقالنا أن يحاول البحث عن الشواهد الأخرى التي تُفهم على ضوء هذا العامل النفسي

واللغويون في أغلب الأمر يرفضون هذا الاتجاه ، ويرونه غير بعيد مما يأخذونه على النقد الأدبي باعتباره ذاتيا وحسما ، ولم ينكر شيتزر ذلك ، بل أكد أن إنتاجه يعتمد على «الكلام» و«الحركة» و«الإيمان» ويكر عدد آخر من اللغويين أن تكون الخصائص الأسلوبية استجابة لملامح عميقة في عقل المؤلف أكثر من كونها «سلوكا» لغويا يكشف عن «عادات» لغوية فحسب

(ب) اتجاه وظيفي Functional يرى أن العمل الفني لا ينبغي أن يحلل على مستويات جردية ، وإنما على أساس «السياق» وهو مصطلح أخذ طريقة إلى الاستقرار في الدرس اللغوي عند هيرث وأتباعه^{٧٠} . ودراسة الأسلوب هنا تقرر أن كل كلمة إنما هي جزء في جملة ، وأن كل جملة جزء في فقرة ، وأن كل فقرة جزء في موضوع . وعلى الباحث أن يدرس وصيفة كل هذه الأجزاء في «سياق» العمل الفني ، ويمكن أن تتسع دوائر البحث في السياق من البحث في قصيدة واحدة أو في قصة إلى البحث في ديوان كامل ، أو في أعمال شعبة في فترة زمنية محددة ، وإلى البحث في أعمال المؤلف كلها ، أو في حقيرته حتى إنه يمكن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية لثقافة بذاتها . وهذا الاتجاه ينبع كثير من الباحثين في الأسلوب لكنه يكاد ينتهي إلى «إجراءات» تتكرر تكرارا مملا عند تصنيف الظواهر الأسلوبية حتى يتظمها سياق خاص .

(ج) اتجاه إحصائي Statistical وهذا هو الاتجاه المسيطر الآن على الدرس الأسلوب ، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخص معين وقولا دقيقا ، لا تكون فيه الملاحظة السريعة ، ولا يجري عنه الإحساس للصادر عن التفاضل الظواهر . ولذلك يقتضي علم الأسلوب أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء دراسة كافية تمكنهم من إستخدام وسائله في رصد الظواهر^{٧١} . والذي يقرأ الآن بعض الدراسات الأسلوبية مما يطبق الإحصاء تصنيفا غالبا سوف يصطده بأجراء كبيرة مما نملؤها «الجداول» الإحصائية والأرقام ، مع التقدم الآن إلى الإستعانة بالحاسبات الآلية ، مما ييسر على العمل طالبا غريبا ، ومما يشر

دورسي الأدب على العموم أن هذا الاتجاه يستعمل لغة غير معهومة لأنها لغة غير التي ألفوها في تناول العمل الأدبي .
وكان اللغويين لم يكتبوا بما أدخلوه في الترس اللغوي من مصطلحات التحليل العلمي وفنونه حتى يطفوا ذلك على نصوص الأدب ، وقدما دفع بعض الناس أبا جعفر النحاس في السيل حيث لقي حظه وقد كان يحدث نفسه ببعض مسائل النحو لأنهم معهم يتحدث لغة غير معهومة فعوضه يستخدم وسائل السحر أو لغة الشياطين . وينضاف إلى هذه الصيغة الغريبة في تناول النص الأدبي أن الإحصاء في ذاته يحمل أوجها من الغصن نشر إلى بعضها فلما يل :

١ - أن الإحصاء يقتضي جهدا كبيرا قد يكون غير مطلوب في أحيان كثيرة ، إذ أن رصد بعض الظواهر تكفيه الملاحظة ، هاتين المبردة ، كما يقولون

٢ - أن غلبة العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطرا سيطرة الكم ، على الكيف ، مما يفتقد دراسة الأسلوب هدفه الأساسي .

٣ - أن الاكتتان بالأرقام يوهم بدقة المسج ، ولكنما قد تكون دقة عمادة عند تناول الأعمال الأدبية ، لأن كثيرا من الظواهر يتداخل تداخلا عضويا بحيث يصعب إحصاء واحدة منها إحصاءا منفردا ، وقد أشار أولمان إلى الدراسة التي قدمها جراهام Graham عن الصور عند Proust حيث أحصى هذه الصور في ٤٥٧٨ صورة دأكر أو الاستعارات والشبهات عند هذا الكاتب يتداخل وتتكامل بحيث يكون ضريا من البحث أن نبحث عن تحديد «رقى» دقيق لها .^(١٢)

٤ - أن الإحصاء بهذا التثبيت الرقي يوصي إلى خطر آخر هو فقدان السيل إلى فهم تأثير «الباقى» في العمل الأدبي ، وهو مطلب مهم جدا على ما ذكرناه آنفا .

٥ - أن الدقة الإحصائية لا تجدى نفعا في «إسك» بعض المسائل الفاصلة أو المنسية أو المربة كاسمات العاطفية والإيقاع الرقيق أو التركيب وغيرها

ومع كل ما ذكرناه من أوجه الغصن في الاتجاه الإحصائي مما يجعل عددا من الباحثين يعزف عنه فإنه لا نعدم جوانب مفيدة في دراسة النصوص الأدبية يذكر منها

ما يلي :

١ - أن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقدما دقيقا ، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل .

٢ - أن التحليل الإحصائي يساعد أحيانا على حل مشكلات أدبية محالصة ، فهو قد يساعدنا ، إلى جانب شواهد أخرى في «توثيق» النصوص الأدبية ، حين نحاور نية أعمال معينة إلى مؤلف معين ، وقد تساعدنا على فهم التطور التاريخي في كتاباته .

٣ - ليس من شك في أن ورود ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو خمسين مرة ، أو ثلاثمائة مرة لابد أن يكون ذا دلالات مختلفة ، ومن ثم فإن الإحصاء يقضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات .

٤ - أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن «مقاييس» محددة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة تفيد في التمييز الجمالي .

ومما يمكن من أمر فلا يجد الباحثون بأسا من الاستعانة بالاتجاهات الثلاثة النصبية ، والوظيفية ، والإحصائية ، وفق ما تقتضيه الحال .

• مستويات التحليل :

عل أن أهم ما يطفه علم الأسلوب داخل هذه الاتجاهات أنه يستخدم مستويات التحليل اللغوي ، وهي :

١ - تحليل الأصوات .

٢ - تحليل التركيب .

٣ - تحليل الألفاظ .

أولا : الأصوات :

والتحليل الصوتي في علم الأسلوب Phonostylistics يقتضي أولا معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، وبعد ذلك يتوجه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والمبحث في دلالتها فيما بعد دراسة الأسلوب . والأغلب أننا لا نحلل النص الأدبي تحليلا صوتيا يتبع كل التصيلات التي يتظمها علم الأصوات ، فنحن هنا لا نهتم اهتماما كبيرا بالأصوات الصائفة Consonants والصائفة Vowels مثلا إلا أن تكون لبعضها درجة واضحة من

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh (a note infallible
Of breaking honesty)? Horsing foot on foot?
Skulking in corners? Wishing clocks more swift?
Hours, minutes? noon, midnight? And all eyes
Band with the pin and wed, but theirs, theirs
only

النبر، وللقطع :

ودراسة الورد تعودنا إلى ضرورة دراسة «إسراء Stress» ، وهي دراسة لم نخط حتى الآن باهتمام في الدرس العربي رغم أهميتها في اختلاف «المعنى» وتنويعه ، وهي ذات أهمية خاصة في دراسة «للقطع» في اللغة وعلى الأخص فيما يتصل بالشعر ، ولا نحسب أن القدماء كانوا غافلين عن هذه الظاهرة لأن حديثهم عن التعجبة وما تتكون منه من أسباب وأوتاد وعوامل وما يعرض عليها من زخافات وعمل لا يستند كثيرا من دراسة «للقطع» ، وقد كان جديرا بالملاحظة والتطوير لكما قلنا عند الذي يصدوه وفرروه

ونأتي بعد ذلك دراسة «التنعيم» Intonation ودراسة «القافية» ، وكل أولئك كما هو ظاهر ليس صورة كاملة لما يقدمه علم الأصوات العام ، ولكنه يركز على المظاهر التي يمكن أن نميز عند رصدها وتصنيفها ، في فهم أسلوب معين .

وغني عن البيان أن ذلك ليس مقصورا على الشعر وحده ، لأن الأسلوب النثري ينظم أعماقا كثيرة من الوقف والنبر وللقطع والتنعيم

■ ثانياً التركيب

وقد اجتمع علماء العربية بدراسة الجملة فقدموا أمماظها وأركانها ودلائلها الحقيقية والظاهرية وصفوا ذلك على كثير من النصوص وبخاصة على القرآن الكريم

وعلم الأسلوب يرى في دراسة «التركيب» عنصرا مهما جدا في بحث الخصائص للمبيرة لمؤلف معين ، وهو في الأعلى يتوجه إلى بحث العناصر الآتية :

- ١ - دراسة طول الجملة وقصرها
- ٢ - دراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر ،

الكثرة تقتضي الالتفات والتعصير . أما الجوانب المهمة الأخرى التي يركز عليها التحليل الصوتي للأسلوب فتكاد تنحصر فيما يلي

الوقف :

وهو ظاهرة صوتية هامة جدا لأنها ترتبط بالمعنى ارتباطا مباشرا ، ومن المعروف أن العرب القدماء اهتموا بها اهتماما واضحا في قراءة النص القرآني حتى إنهم أوردوا لها كتباً متخصصة درسوا فيها أنواع الوقف من واجب وجائز ومنع وحسن وقبيح وغير ذلك ، ورسم للمصحف يشمل كما يعلم رموزا تحدد أنواع الوقف للقارئ . والأمر في ذلك مفهوم لأنه يتصل بالقراءة التي هي في أساسها أصل من أصول التشريع . على أن القدماء لم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة عند تدويعهم للشعر ولم يرد عنهم ما يعيد انتباههم بها في شروحهم الكثيرة التي وصلت إلينا . والحق أن وجود الشعر القديم مكتوبا بين أيدينا حرمانا من هذه الظاهرة فيه ، وليس بمستعاج لدينا أن نشعر العربي بأوزانه المعروفة بحدودها في التفعيلة والنظم لوليت ينبغي من ملاحظة «الوقف» فيه ، وليس بمستعاج علينا أيضا أن أبا تمام والبحتري والمسي كائما يشعرون شعرهم فلا «يقفون» إلا عند آخر الشطر أو آخر البيت ، ولا شك في أنه لو أتيت لنا فرصة سماعهم أو قراءة وصف لطريقة يشدهم لكان لدرس «الورد» «الشعري» شأن آخر .

الورد :

دراسة «الوقف» إذن تعود إلى دراسة «الوزن» وتكشف عما يمكن أن يتظمه من «تنوعات» فردية ذات دلالات خاصة ، والحق أن ذلك قد يكون أكثر وضوحا في دراسة «الشعر الحديث» الذي لا تتساوى فيه أبيات القصيدة الواحدة ، ويؤدي الوقف دورا أساسيا ، لكن ذلك بعيد أيضا في دراسة الشعر التقليدي ، وقد قدم علماء الأسلوب العرب دراسات كثيرة حللوا فيها أعماق الوقف على أنواع كثيرة من الشعر . مشيرين إلى أنه ليس مقصورا على ما يعرف «بمحدود» الكلمات أو حدود الأبيات . بل قد يكون وفقا داحيا لا متناهي منه في فهم «الوقف» في فهم الوزن الذي ينظم فيه . ومن هذا الوقف الدخلى ما غمضه من دراستهم لشعر شكير في مثل الأبيات لآلة التي تلاحظ فيها أهمية الوقف وضرورته غير مرتبط بهاء لأبيات (١٣)

والفعل ، والفعل ، والعلاقة بين الصفة والوصف ، والإصافة ، والصفة وغير ذلك .

٣ - دراسة «الروابط» كبحث استعمال المؤلف لغوار ، أو البناء ، أو ثم ، أو إذن أو أما ، أو إما ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب .

٤ - دراسة «ترتيب» التركيب ، وهو من أهم عناصر البحث في الأسلوب ، لأن تقديم عنصر أو تأخير يؤدي في الأغلب إلى تغيير في الدلالة ولأن الأديب لا يلتزم دائما بقواعد الترتيب العامة التي يرصدها اللغويون في اللغة العادية . وقد لاحظ الدكتورون أن Kestel يميل إلى تغيير كبير في ترتيب الجمل ، من نحو :

مثل «Much have I travell'd in the realms of gold»
ومثل «Yet did I never breathe its pure serene»^(١٤)
ومثل «Then felt I like some watcher of the skies».

٥ - دراسة «المضائل النحوية» كالتذكير والتأنيث والتعريف والتكثير والعدد .

٦ - دراسة الصيغ المعينة ، وتركيباتها ، والزمن ، وتتابعه .

٧ - دراسة البناء المقطوع والبناء للمجهول .

٨ - يميل علماء الأسلوب إلى استخدام طريقة التحوير في بحث «البنية العميقة» لتركيبات مؤلف معين ، لأنها تساعد أولا على فهم كثير من المسائل الغامضة في النص ، وتساعد ثانيا على معرفة ما أضافه هذا المؤلف إلى أساليب اللغة في التركيب . انظر مثلا إلى الجملة الآتية في قصة من قصص James Joyce

«Gazing up into the darkness. I saw myself as a creature driven and derided by vanity».

يمكن تحليلها على «البنية العميقة» دون أن نفقد شيئا من انصسور على النحو التالي

«I gazed up into the darkness. I saw myself as a creature - The creature was driven by Vanity»

على أن دراسة التركيب عند الأسلوبيين لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة ، وإنما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفني كاملا .

■ ثالثا الألفاظ

وهو من أهم عناصر التحليل الأسلوبى لما له من تأثير جوهري على المعنى ، ونحن نركز هنا على ما يلي :

١ - دراسة الكلمة وتركيباتها وخصائص بحث

«المورفيات» التي يستخدمها المؤلف

٢ - الصيغ الاشتقاقية وتأثيرها على المعركة .

٣ - «المصاحبات» اللغوية Collocations إذ أن هناك ألفاظا معينة في اللغة لا تكاد تنطقها إلا وتستصحب معها ألفاظا أخرى معينة ، ولابد من رصد هذه المصاحبات في موضوع معين عند مؤلف معين .

٤ - دراسة المحار على أن يكون ذلك محازا أصيلا معى ألا يجري وراء كل ما تلحظ من أركان التشبيه أو الاستعارة لأن كثيرا ما يتحول مع الزمن ومع الاستعمال إلى محار «ميت» أو محار «نائم» ، فنحن حين نتحدث الآن مثلا عن «ميدان دراسة الأسلوب» و«أدواتها» ، و«أهدافها» وعن «إلقاء الضوء على اللامع الميرة لمؤلف معين» لا نتحدث حديثا محازيا لأن هذه الألفاظ فقدت طينتها الاستعارية قدما كاملا أو غير كامل وفق ما يشير إليه السياق .

وبعد ، فهذه مستويات التحليل التي يتبعها دارسو الأسلوب اللغويين وهم يطبقون طريقتهم في التحليل اللغوي ، ويستخدمون الإحصاء على ما بيناه ، وذلك في ظنهم يقدم معايير موضوعية يمكن للنقاد الأدبي أن يعتمد عليها في الوصول إلى موضوعية التفسير .

ولنا بعد ذلك ملاحظتان :

■ الملاحظة الأولى :

أن عددا كبيرا من الباحثين اللغويين الناشئين بدأ يتجه إلى علم الأسلوب في إعداد الرسائل الجامعية المتخصصة ، وتلك ظاهرة طيبة تبشّر لهم فرصة الاتصال بالتحليل اللغوي الحديث من ناحية ، وتجهلهم يتصلون بالنصوص الأدبية من ناحية أخرى بما يبعد عن أهدافهم «جفاف» العلم الذي يلج عليه الدرس اللغوي الحديث . لكن للملاحظ أن معظم هذه الرسائل يقع في شئيين .

أولها: غياب التسج حتى ليختلط الأمر على أصحابها بين البحث اللغوي والبحث في تاريخ الأدب أو النقد وهم يركزون في الأغلب على مبحث الألفاظ لكن على منهج غير علمي يمكن أن يسمى تجاوزا درسا فيولوجيا ، لأنهم يبدلون أغلب الجهد في محاولة تتبع ألفاظ المؤلف وتطورها من مدلولاتها «المادية» إلى مدلولات «مجردة» معتمدين في ذلك على المعاجم العربية القديمة ، وكل

4 Stephan Ullmann, *Language and Style*, Blackwell, Oxford, 1964.

Mintosh and Halliday, *Patterns of Language*, Longman, 1966

5 David Crystal and Derek Davy, *Investigating English style*, Longman, 1969

6, G.N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1969

7 David Lodge, *Language of Fiction: Essays in Criticism and verbal Analysis of the English Novel*, «Routledge», 1966.

8 «قدم الدكتور علي عزت في هذا مقال دراسة موجزة عن شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب»

Ezzat, A., «Linguistics and the Interpretation of Literature», in, *Essays on Language and Literature*, Beirut, Arab University Publications Beirut, 1972

« « Language and Implications in the Poetry of Badr Shaker El-Sayyab, a Lexical Statement», in *Studies in Linguistics*, Beirut Arab University- 1975.

وقد ظهرت في دراسة مجلة بالعربية : مجلة للدراسة العامة للكتاب ١٩٧٧

9 Quoted from his «Linguistics and Literary History» in Ullmann *Language and style* p. 122

أنظر كتابا اللغة وعلم النحى : الاسكتلندية ١٩٧٧ من ٢٢ - ٢٤

11. Graham Hough, *Style and Stylistics*, Routledge 1969.

2. *Language and Style*, op. cit., p. 119.

3. quoted from Act I of the *Winter's Tale*, in Turner *Stylistics*, Penguin, 1973, p. 39.

14. Ibid. p. 77

ذلك غير جائز لأن مادة المعاجم التي بين أيدينا لا تصلح في دراسة تطور الألفاظ ومدلولاتها ، ومثل هذا العمل يسمى أن يعتمد على النصوص وعلى الاستعمال ، وهو مطلب غير يسر

وثانيها : أن الباحثين الذين يعملون بالدرس اللغوي الحديث ومناهجه يطبقون على بحث الأسلوب طريقة الإحصاء تطبيقا شاملا بحيث ينتهي العمل العلمي دون أن يجد لهذا العمل نفعاً فيها تحتاجه النصوص من تفسير .

■ والملاحظة الثانية :

أن الدراسات القديمة كانت تتميز بوجود « البلاغة » في أشكائها القديمة ، وأن هذه البلاغة فقدت مكانها في الدرس الحديث ، فهل يؤدي « علم الأسلوب » إلى شأه ما يمكن أن يسمى « البلاغة الحديثة » ؟ وهل يؤدي ذلك كله إلى ما يمكن أن نطلق عليه « النقد الشامل » ؟

■ هامش البحث

1 De Saussure : *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Baskin, London 1964, p. 232

2 Chomsky " *Cartesian Linguistics*, Harper & Row New York, 1966.

3. Chomsky *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc New York, 1972.

فصول

فصول





الأسلوبية الحديثة

محاولة تعريف

الدكتور محمود عياد

ماهية علم الأسلوب

المسمى - برؤية موضوعه - ذلك لأنها تجمع في إيجاد - دل مركب حديثه (أسلوب) ، ولاحقته (istics) ، وخصائص الأصل تقابل إطلاقاً بعد لاحقته ، فالأسلوب - وسنعود إليه - ذو مدون إساي ذاتي ، ولاحقته تختص - مما تختص به - بالبعد المعنوي المعنوي - وبالتالي الموضوعي - ويمكن في كل الحالتين نمك الدار الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة علم الأسلوب ، وذلك تعرف الأسلوبية - بذاته - بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب - (المسمى - ١٩٧٧ : ٣٢)

ومها يكن من أمر المصطلح فإن هذا المقال يهدف إلى تعريف القارئ العربي بعض الدراسات الحديثة في «الأسلوبية» بما يستلزم التعريف الموحى ببعض مناهج العلم ومشاكله ، وعلاقته بالنقد الأدبي ، على أن مناهج هذا العلم ومشكلاته لن تتضح إلا بعد أن نعرض - بإيجاز شديد - أولاً لأصول هذا العلم - من حيث نشأته وتطوره

«الأسلوبية» ، أو «علم الأسلوب» ، مجال من مجالات البحث المعاصرة ، يحرص بالدرس للنصوص الأدبية وغير الأدبية ، محاولاً الالتزام بمسح موضوعي - يحل على أساسه الأساليب - ليظهر جلاء الرؤية التي تطوى عنها أهال الكتاب ، ويكشف عن القيم الخفية لهذه الأهال ، مطلقاً من تحليل الطرح اللغوي والتلغوية لنص

ومن الطبيعي أن بدأ محاولتنا ، في التعريف ، بالمصطلح العربي . وذلك أمر بداهي ، لأن المصطلح إنما شاع في اللغة العربية كنوع من لترجمة لكلمة Stylistics ، التي يترجمها البعض بعلم الأسلوب ، ويرجمها البعض الآخر بالأسلوبية . وهي الترجمة التي تؤثر في هذا المقادير وتكون المصطلح العربي من لفظة stylus التي تعني أداة الكتابة ، أو القلم - بالغة اللاتينية - ومن اللاحقة -stics التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب - ومن هذه الزاوية - ندو ترجمته لمصطلح بالأسلوبية - أو «الأسلوبية» - بعد عد التلاء

تتفق مع غيرها من المدارس النقدية المعاصرة ، من حيث التركيز على النص الأدبي ، واعتباره قطعة البداية والنهاية في عمليات التحليل ،

ولذلك يلج الكثيرون من علماء اللغة على الصلة الوثيقة التي تربط بين الأدب والدراسات اللغوية ، ذلك لأن اللغة - في تقديرهم - هي العنصر المشترك بين الطرفين . بمعنى أنها مادة علم اللغة ذاته ، وإعادة الخلق التي يصوغ منها الأديب نصه ، مثلما يصوغ النحات والرسام والموسيقيار مادته الخلق من الأحجار والألوان والأصوات . ولا يفرد علماء اللغة وحدهم بهذا التأكيد ، إذ يشاركهم فيه نقاد بارزون ، يذكر منهم ريتيه وبيك ، وأستون ولرين في كتابها عن «نظرية الأدب» على سبيل المثال .

ولقد قدم علم اللغة المعاصر ، في الحقبة الأخيرة ، الكثير من الإنجازات التي أفادت بها الدراسات النقدية ، خاصة عندما توغل هذا العلم في بنية النصوص الأدبية ، وكشف عن مستويات معقدة من علاقاتها اللغوية . لم يكن يتعرض لها الناقد التقليدي ، أو يقتصر عليها بنفس الدرجة من العمق والدقة ، ولهذا السبب فإن الصلة الوثيقة بين الأسلوبية وعلم اللغة جعلت للأسلوبية مكاناً بارزاً في النقد الأدبي ، فأصبحت تحتل المكانة التي كانت تحتلها الدراسات النحوية أو الإحصائية ، أو غيرها من الدراسات التي ساعدت الناقد الأدبي طويلاً ، بل إن الأسلوبية ، من هذا المنظور ، ساعدت على مغادرة الناقد هذه الدراسات التقليدية ، واقتربت به أكثر وأكثر ، من طبيعة عمله الحق ، وهي تحليل العلاقات اللغوية للنص الأدبي .

وبقدر ما أفادت الأسلوبية الناقد الأدبي في هذا الصدد فإنها قد فرصت عليه ألواناً جديدة من الالتزام ، لأنها أصعب بكثير من ألوان الالتزام القديم ، وقد شبه دونالد . س . فريمان Donald C. Freeman ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية . ومن هذه الزاوية أكد هارولد وايتهول Harold Whitehall منذ أكثر من عشرين عاماً : «أن الناقد لا يستطيع أن يتجاوز في تفهيمه للعلاقة باللغة ومناهج دراستها» . دونالد فريمان ، (١٩٧٠ : ٣) . ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا الذي قاله هارولد وايتهول من قبل المجلس قد أصبح من قبيل اليقين ، فقد أحدث علم اللغة ثورة في النقد الأدبي ، وهي ثورة دفعت بعض علماء اللغة ، ومنهم ياكوبسن (Jakobson) إلى حد المبالغة ، ومحاولة إلغاء النقد الأدبي كعلم مستقل ، وتحويله إلى مجرد فرع من فروع علم اللغة ، هو علم اللغة الأدبي أو «البوطيقا» .

وليس من الضروري أن نناقش الآن ما يلعب إليه ياكوبسن ، إذ أننا سنعود إلى ذلك ، فيما بعد ، عندما نتحدث عن المشكلات التي تواجه الأسلوبية ، ونواحي القصور التي يمكن أن تصيب . ودون أن نصحز للنقد الأدبي ، فمن الموضوعية أن تؤكد ضرورة تمييز كل علم بمنهجه ، وأن فرض منهج أي علم من العلوم بإطلاقه على النقد الأدبي ، من خلال «الأسلوبية» إنما هو فرض لمنهج قد يحاق صيغة النص الأدبي منه ، والأمر ليس أمر مادة لغوية موجودة في الأدب ، تخضع لمناهج

وقد نشأ «علم الأسلوب» الحديث ، أو «الأسلوبية» الحديثة ، مستنداً إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره ، ولم تكن «الأسلوبية» في أول الأمر ، سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية . ولا يزال هناك الكثير من الباحثين ينظرون إلى «الأسلوبية» باعتبارها مناهجاً مستوحى من المناهج النحوية ، كما لو كان مجرد وصف لغوي للنصوص الأدبية ، ولهذا السبب بعدد بعض هؤلاء الباحثين فرعاً من فروع علم اللغة العام . ومن هنا يقول م . آريفاي (Michael Arefi) : إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة ، (المسدي ، ١٩٧٧ : ٤٤) .

ويعرف ريفاتير الأسلوبية على أساس أنها منهج لغوي ، صحيح أن ريفاتير لا يلج ، مثل غيره ، على أن «الأسلوبية» فرع من علم اللغة ، ولكنه - وهذا هو المهم - يؤكد صلتها الوثيقة بالدراسة اللغوية ، فيربط بين منهجها ومناهج البحث اللغوي عموماً .

وبلغونا هذا الربط بين الأسلوبية والدراسة اللغوية إلى الفرضية الأساسية لعلم نفسه . وتقوم هذه الفرضية على أساس أن النص الأدبي نص لغوي ، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها ، ذلك لأن هذا التحليل هو الذي يوصلنا إلى فهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص ، والتي تؤثر في القارئ . ولا يخفى هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراء ونقاد ، لا يمكن أن نغفل إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته .

ويبدو أن تستند الأسلوبية في تحليلها للنص إلى مناهج علم اللغة الحديث ، وتفيد منه في تحليل المستويات اللغوية المتباعدة للنص ، بكل ما تنطوي عليه هذه المستويات من علاقات ، تحليلًا يحاول الوصول إلى أقصى درجة من الانصباط الموضوعي . وينظر علم اللغة إلى العمل الأدبي باعتباره رسالة لغوية ، تتشابه مع بقية الرسائل في وظيفة التوصليل الإيلاحي . ولكن العمل الأدبي يتميز عن غيره من الرسائل بتأديته وظائف لغوية ، ترتبط بالتأثير الانفعالي في القارئ وما يمكن أن يرتبط بذلك من توصيل شحنة دلالية يتفاعل بها القارئ انفعالياً معنياً . وإذا كانت الأسلوبية ، في جانب منها ، محاولة لاكتناص أبعاد هذه الشحنة وتوصيفها ، فلا سبيل إلى ذلك سوى التماذ إليها من خلال النص ذاته ، وأخيراً من خلال صياغته البلاغية لعلاقات لغوية .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم ، بما يرى المسدي ، بمحاولة سبر الحوائص الصبغية للنص ، لإرساء منهج لغوي موضوعي ، يمكن لقارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب التي إدراكاً نقدياً ، يعي الخصائص الوظيفية للنص إذا كانت الأسلوبية تقوم على ذلك فإنها لابد أن تثير سؤالاً هاماً يرتبط باختلافها عن مناهج النقد الأدبي

وتستخلص الإجابة الأولية عن هذا السؤال في أن «الأسلوبية» ليست مديلاً للنقد الأدبي ، بل هي فرع من فروعه ، أخص فرعاً يحاول أن ينظم إدراكنا لظواهر النصية اللغوية في العمل الأدبي ، بطريقة منهجية . وقد تختلف الأسلوبية عن بعض مدارس النقد الأدبي ، من حيث استنادها إلى منهج موضوعي يقوم على مبادئ علم اللغة . ولكنها ، فيما عدا ذلك ،

أولاً : الأسلوب باعتباره عرقاً للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه

اتخذت الأعمال المبكرة في الأسلوبية اتجاهها شديد الصرامة و الالتزام بما أسمته الموضوعية ومن هنا أصبحت على أساس تجريبي جاد ، يحاول أن يلتزم التزاماً كاملاً بشئائه المنه والاستحسان ، في اللغة ، وذلك إلى درجة يترك معها وصف هذه الأعمال بالسلوكية Behaviourism

ولقد كان ذلك كله بمثابة رد فعل حاد من المناهج اللغوية الموضوعية على تيارات الانطباعية المطلقة التي سادت النقد الأدبي ، من وجهة نظر أصحاب هذه الأعمال . ولذلك اتسمت معظم الأبحاث الأسلوبية في هذا الوقت برفضها للعيب للانطباعية في النقد الأدبي ، وعرضها على تطبيق المناهج الموضوعية للغة ، وتفضيلها للدراسات الكمية البحتة . كما لو كانت الدراسات الكمية هي السبيل الوحيد للوصول إلى عمائية أسلوبية مطلقة .

ولما كان علم اللغة ، في هذه الفترة ، متأثراً أشد التأثير بمعطيات النظرية السلوكية فإن بلومفيلد حاول أن يجعل من علم اللغة علماً تجريبياً سلوكياً ، مما دفعه إلى النظر إلى علم اللغة على أنه سلسلة متوالية من «السيات» و «الاستجابات» . ولقد كان لهذا تأثيره البالغ على الأسلوبية ، من حيث التركيز على قلبه من ناحية ، والاستجابة من ناحية أخرى

والنتيجة الطبيعية التي ترتبت على ذلك هي النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره انحرافاً عن الأسلوب المعيارى . من حيث أنه منه متميز يحدث استجابة متميزة ، ولكن هذا الانحياز جعل ما أسماه بالمهجية العلمية والدراسة الكمية غاية في حد ذاتها ، أهم من أى غاية أخرى . ومن هنا حاول هذا الانحياز إرساء أسس موضوعية للعملية الإدراكية التي يدرك من خلالها المثقفي الظواهر اللغوية للأسلوب الأدبي . وكما كان ذلك يعنى اقتراباً حاداً من السلوكية بمعناها السيكلوجي ، فإنه يعنى تباعداً عن غاية النقد الأدبي ، وطبيعة العمل الأدبي . ولم تفلح الدراسات الكمية والاعاث العملية في سد هذه الفجوة ، ذلك لأن إدراك النص الأدبي ، على المستوى النقدي ، لا يبدأ من نقطة الصفر ، بل بحمد على المعرفة الشاملة بالتراث الثقافي من ناحية ، وعلى الحاسة النقدية التي لا تفصل عن هذا التراث ، وإن غيرت عنه من ناحية أخرى . ومن المؤكد أننا عندما نحاول الإشارة إلى المؤثرات الأدبية باعتبارها مناهات ذات استجابة محددة ، فإننا نتجاوز طبيعة العمل الأدبي ، الذي لا يقبل هذه الثنائية المبسطة ، كما لا يقبل أى حصر للاستجابة خارج سياقات مختلفة تتجاوز العمل الأدبي

وقدم ريمونز أصلاً بحار لهذا الانحياز السلوكي ومن أهم من يشير هنا إلى نقده اللادع لدراسات ليو سبيتر . نكت الدراسات التي تبحث جوعاً شديداً نحو الدانية والتي لا تلتزم . في رأي ريمونز . بالمناهج السلوكية المطلقة .

إن هذا الانحياز السلوكي منحرفه مشكلات منهجية أساسية . وتتصل أولى هذه المشكلات بمفهومه عن «الانحراف» وبالتالي تعريفه للمسط

علم اللغة ، وإنما هو أمر قيمه ينطوى عليها تنظم هذه المادة . وقد يكون الوصول إلى هذه القيمة المطمح النهائي للأسلوبية ، ولكن هذا المطمح تقديسه صعبات كثيرة ، ويبدو أن علينا ، قبل أن يناقش هذه الصعاب ، أن نتحدث حديثاً موجزاً عن مناهج الأسلوبية ذاتها .

مناهج الأسلوبية

ويمكن تقسيم المناهج الأساسية إلى ثلاثة مناهج تصنع ثلاثة اتجاهات رئيسية

- (١) النظر إلى الأسلوب الأدبي باعتباره عرقاً للأسلوب المعيارى أو انحرافاً عنه .
- (٢) التعامل مع الأسلوب باعتباره نوعاً من التكرار المتوافق لأعاط لغوية بعينها في النصوص الأدبية .
- (٣) التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاربة وضع قواعد (أجرومية) لإمكانيات هذه الطاقة .

ويمكن تتبع هذه الاتجاهات الثلاثة في الدراسات والأبحاث التي ظهرت خلال الستينات والسبعينات من هذا القرن . ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة ليست ، في حقيقة الأمر ، سوى انعكاس لنقاط الالتقاء بين التيارات المسائدة في الحالات المعاصرة للنقد الأدبي وعلم اللغة على السواء .

لقد تجاوز النقد الأدبي مرحلة الدرس الانطباعي ليركز على الجوانب (التي يعتمد على السيرة الفردية) لنقاد من أمثال برادلي ، ووصل إلى مرحلة الدراسة النصية التي قام بها جون كروزانوم وكلينيث بروكس (Cleanth Brooks) ، أو مدرسة النقد الجديد New Criticism بوجه عام . ولقد فتحت هذه المرحلة الجديدة السبيل إلى اكتشاف الدوافع الواعية واللاواعية على نحو ما فعل نور ثروب فرام ، وكينيث بيرك . وورمان هولاند ، كما فتحت الطريق إلى تحليل لغة التصرف ، وسبح الاستعارة ، وطبيعة العلاقات التي تكون الرمز ، والأبعاد الصوتية للإيقاع . وتطور علم اللغة المعاصر ، في المقابل ، من الدراسات ذات الاهتمام الأنثروبولوجي إلى الدراسات التجريبية المحددة ، تلك التي تعتمد على لغة التصنيف ، وتوصيف المادة العلمية ، مما سمى بالمدرسة الأمريكية في علم اللغة البيوي ، وانتقال علم اللغة إلى مرحلة لقواعد التوليدية والنحوية وما ترتب على ذلك ، أو ما صاحب ذلك من اكتشاف مستويين للغة ، المستوى السطحي أو السطحي (surface structure) . والمستوى العميق أو الباطني (deep structure) مما قاد إلى فهم أعمق للعلاقة بين اللغة والمعرفة .

وفي نفس الوقت الذي كان ينطوي فيه النقد الأدبي وعلم اللغة ، كان كل واحد منها يحسم لتأثيرات واحدة أو متائلة ، وأعني بذلك أن إعادة اكتشاف «دوسويسير» ، ومدرسة براغ ، والشكليين الروس ، كان يؤثر في تحريك مجرى النقد الأدبي وعلم اللغة في نفس الوقت ، ويصل بينهما وصلاً قوياً ، دَعَمَ ملائكة من مكانة الأسلوبية

المستخدمة في شكل لغوي يتمثل في قصيدة أو قصة قصيرة ، أو مقال .
ونكسهم لم يقتصر على السجل السياقي وحده ، بل ربطوه بلهجة المؤلف
أو المستخدم (User) .

وعندما وصلوا ما بين الاثنين ظهر الأساس الاجتماعي للأسلوب
الأدبي على نحو أكثر وضوحاً ، كما ظهرت معالم الأسلوب غير الأدبي ،
فأقاموا بذلك لونا من الأسلوبية الوظيفية . وتعد دراسة كريستال
وربيل . وكذلك دراسة ليش . غير مثال على ذلك ، لقد قاموا بدراسة
الأسلوب غير الأدبي حسب استعمالاته الاجتماعية الوظيفية ، بشعور هذه
الاستعمالات في لغة الصحافة ، والإعلان ، والإداعة ، معتمدين في
ذلك على مجموع المفردات الخاصة بكل سياق عن حدة ، وأنماط
التراكيب المستخدمة وظيفياً في نفس الوقت . أما عن مستوى الأسلوب
الأدبي ، فإن دراسات هذه المدرسة ساعدت على تطوير مفهوم يرى في
الأدب لغة مصغرة خاصة ، تعتمد على قواعد مصغرة خاصة بها ، أي
أنهم لم يعارضوا فكرة المعيار وإنما وصححوا في إطار اجتماعي .

ثانياً . الأسلوب باعتباره نوعاً من تكرار الأنماط أو توافق الظواهر
اللغوية .

وقد تأثر هذا المسح نشد التأثير بالمبدأ المشهور الذي صاغه رومان
ياكوبسن والذي قال فيه : « إن الوظيفة الشعرية تقوم على إسقاط مبدأ
المماثلة من محور الاختيار إلى محور التصاميم » . وما يعبه ياكوبسن مبدأ
المبدأ : هو أن اللغة الشعرية قادرة على خلق سلسلة من العلاقات
التركيبة ، نحالي إلى أكبر حد العلاقات الوثيقة التي تربط ما بين الأجزاء
المنفصلة ، في أي مجموعة لغوية استبدالية (Paradigm) ومن
الطبيعي أن تقوم الدراسات المماثلة لهذا الاتجاه ببحث العلاقات
السياقية ، والباراديجمية بين التراكيب النحوية والصيغ الصرفية
والأبعاد الصوتية . ولكن التكرار في هذا الاتجاه ينصب على دراسة
القضايا الشعرية من حيث تناوئها ، ومن حيث مستوياتها المختلفة ،
وهذا طبيعي ، لأن القصيدة ، مهما كانت ، تتميز بقصر نسبي في
حجمها ، يمكن الباحث ، في هذا الاتجاه ، من التعرف المدقق ، ومن
التحليل المسهب لكل المستويات ولعل أهم الدراسات الأسلوبية التي
نمت داخل هذا الاتجاه ، إذا استبعدنا دراسات ياكوبسن ، هي
الدراسة التي قام بها ولترأ . كوش « Walter A Koch » في كتابه عن
« معنى ثلاثي المداخل للدراسة التكرار في الشعر » ، وبك ترجمه
لجنادة لموان الكتاب الأصلي وهو :

Recurrence and Three Approaches to Poetry

ويطبق كوش في هذا الكتاب ، منهج تحليل نصي ،
يحاول فيه أن يوضح العلاقة بين أنماط السيتاحم من ناحية .
والاختارات الباراديجمية للكتاب من ناحية أخرى . وهو يرى أن اللغة
الشعرية تقوم ، عادة ، على نظم العلاقات في شكل سلسلة من
الأنماط ، ثم يقوم - في نفس الوقت - بحرق هذه السلسلة ، عند لحظة
الاختيار . ومن أحسن الأمثلة التطبيقية التي قدمها كوش لتوضيح هذا
الأمر دراسته لقصائد دبيلان توماس (Dylan Thomas) . وإليكم
كميجر (E E Cummings)

لعمري الذي تقاس عليه انحرافات الأسلوب الأدبي . لقد قام برنارد
بلوخ B. Bloch ، مثلاً ، بتعريف الأسلوب على أساس أن
الأسلوب هو الرسالة التي يتفلقها التوزيع العددي والاحتمالات السياقية
للملامح النحوية للنص ، وخصوصاً عندما يختلف هذا الملامح عن
عبرها من ملامح اللغة العامة . ولكن المشكلة التي يثيرها هذا التعريف
تصل مشكلة مستعصية على الحل . ذلك أننا لا نعرف التوزيع
لعددي ، أو الاحتمالات السياقية للملامح اللغوية المختلفة في لغة من
اللغات ، بل لا ميل لنا إلى معرفتها أو التنبؤ بها . على الأقل بأدوات
المعرفة الحالية . وحتى لو تقدمت أدوات المعرفة بقدماً مدهلاً . واستطعن
لتعرف على هذه الملامح ، بهيك عن التحقق من احتمالات السياقية .
فإن ذلك لن يحدى كثيراً ، أو يسهل من مهمة المقارنة بين اللغة العادية
والأسلوب الأدبي الذي نود دراسته أو وصفه

ومما يكن من أمر فقد طرح هذا الاتجاه مجموعة من الأسئلة
مهمة ، من مثل ، ماذا ينصبف الأسلوب ، في النص الأدبي ، إلى
الرسالة أو المعلومات الاخبارية الموصلة إلى المثقفي ؟ وما هي الصفات
التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي
الأنماط التركيبية ، أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها
دون غيرها . عندما يتاح له الاختيار ؟ وقد قدمت دائرة راجع الشعرية
بعض الإجابة من هذه الأسئلة . ويميز ماكاريوفيسكي بين اللغة
الشعرية . واللغة للمباراة ، المتواضع عليها ، على أساس أن اللغة
الشعرية هي لغة محورة تتكيف مع عاية حتمية ، فتشعر المثقفي
بشعة دلالية معالية وقد علق ماكاريوفيسكي ذلك بأن اللغة الشعرية
تتميز بكسر القواعد النحوية أو اللغوية بعامة ، بدرجات متباينة ، وتخلق
قواعد خاصة بها ، وعالياً ما تتعارض قواعد اللغة الشعرية مع قواعد
المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية .

ومن هذه الزاوية ، يرى ماكاريوفيسكي ضرورة النظر إلى الأسلوب
باعتباره انحرافاً عن لغة المواضعة ، وباعتباره نمطاً متميزاً عنها . وإذا
كانت لغة المواضعة هي المعيار الأول ، فإن الدراسة الشعرية للأسلوب
تبحث عن كميات هذا الانحراف ، وتؤسس درساً خاصاً به يكون هو
الدرس الأسلوب الذي يكشف عن طبيعة التباين والانحراف .

وهناك مجموعة أخرى من الدراسات في « الأسلوبية » تبنت مفهوماً
مختلفاً لمصطلحي « المعيار » و « الانحراف » وتتمثل هذه الدراسات في
لجه الذي قامت به مدرسة لندن التي تعرف باسم النظرية الحديثة .
وهي تصور لأفكار - العالم اللغوي فيرث ، ونعميق لمفهومه عن « سياق
الموقف » (Context of Situation) ، ذلك المفهوم الذي يكشف
مربداً من الأبعاد الاجتماعية للغة . وقد ألفت دراسات هذه المدرسة
على استعالة فهم اللغة دون الرجوع إلى الموقف والسياق والنص ،
ولذلك درس ممثلو المدرسة جواب الأسلوب من زاوية ما أطلقوا عليه
مصطلح السجل السياقي « Register » ، وهو مصطلح يكشف عن
مفهوم يرد اللغة إلى أساس اجتماعي واضح ، ويضمن ألا تقوم الدراسة
النكبة في فرع . ولذلك . فإسهم أكادوا دراسة اللغة الأدبية من حيث
مقارب . خصائص سحرها السياقي المتعين . أي مجموعة الاختارات

وصف مستوى السطح من هذه القصيدة فحسب ، بل تتميز أيضا بقلرتها على الكشف عن الإمكانيات الباطنة ، والكامنة بالضرورة في أي قصيدة وعند أي شاعر .

ويتميز هذا الاتجاه ، في النهاية ، بمحاولة الربط بين الوصف الشعري للأعمال الأدبية والإمكانيات الكامنة في اللغة الشعرية . ومن المؤكد أنه قدم محازات لاقية في هذا الاتجاه . ولكنه ، للأسف ، لم يطور منهجه ، في الجوانب الاجرائية ، ولم يتعمق بالقدر الكافي محاولة الربط بين عملية التوصيف الشعري لـ الأعمال الأدبية ، وعمليات التصغير والتأويل التي تتجاوز إطار الوصف الشعري . إن هذا المنهج ، بعبارة أخرى ، اقتصر على عرض الوسائل اللغوية ، والأدوات البلاغية في الأعمال الأدبية دون أن يقوم بتوجيه عمليات الوصف توجيهاً نقدياً ، أو بصريح في عمق المشكلة النصية ، وهي مشكلة «قيمة» أصلاً . وإذا كان هذا الاتجاه يعد خيراً مثال لعمليات التوصيف الأسلوبية للغة الشعرية ، من الناحية التطبيقية ، فإنه لا يتجاوز هذا الجانب ، ولا يربط بين الوصف البلاغي والرسالة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي . ومن هنا أصبحت دراساته مجرد محاولات لإظهار قدرة «الأسلوبية» على وصف ملامح اللغة الشعرية ، وأغنى دراسات لا تربط ربطاً دقيقاً بين الوصف والمعنى . ولا تصح في اعتبارها مشكلة التأويل النقدي للنص .

ولا يكفي للدفاع عن هذا التيار أن يستبعد جانب التأويل أو جواب المعنى الكلي من الأسلوبية ذلك لأن هذا الاستبعاد يمثل حلاً ، لا يمكن إلا أن يؤثر في أي تحليل أسلوب .

٣-٣ . التعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة وضع قواعد لامكانيات هذه الطاقة .

ويتميز هذا المنهج من غيره من المناهج التي عرضنا لها في هذا المقاد بأن معظم من ينتمون إليه يتبنون نظرية قواعد النحو التحليلي باعتبارها أساس دراستهم للنصوص الأدبية . ويرى معظم اللغويين المعاصرين أن مبادئ النحو التوليدي تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات في علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية في الكشف عن الطاقات الكامنة في قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصف اللغة ، حسب هذه النظرية ، في مستويين أساسيين هما المستوى السطحي الظاهري surface structure ، والمستوى الباطني (deep structure) . وإذا كانت عملية التأويل الدلالي للغة تبدأ من المستوى الباطني العميق فإن التأويل الصوتي يبدأ من البناء السطحي . ويربط من المستويين مجموعة من التحويلات (transformations) الاجبارية obligatory والاختيارية (optional) التي لا تغير المعنى في أساسه . وإذا سلمنا بهذا الإطار النظري فمن الممكن أن نقول إن استعمال الشاعر أو المؤلف - لأنواع معينة من التحويلات (وخاصة الاختيارية منها) - يعد أساساً من الأسس التي تكون أسلوبه . إن اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحويلات اللغوية دون غيرها . والملاحح عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوي إنما هو استخدام مبرر لطاقات

ومن المهم أن نلاحظ ، في هذا السياق ، أن اختيار قصائد هذين عريين يقوم على قدر هائل من التوفيق في تقديم المثال ، وليس في على صحة المنهج مطلقاً ، ذلك لأن هذين الشاعرين بالذات ، شعرهما يحرق مستمر وانحراف دائم للغة المعيارية . ولكن يبقى لـ المهم ، وهو : هل الخاصية الشعرية ، عند هذين الشاعرين ت ، تمثل مبدأ عاماً ينطبق على كل الشعراء ويشمل الشعر فيؤسس . أسلوبية ؟ إن هذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه بالإيجاب في المرحلة

ومنها يمكن من أمر ، فمن المستحيل أن نقدم ترجمة توصيفية لهذا من التحليل الأسلوبية ، إذ أن ترجمة الشعر صعبة في ذاتها ، بين مستوياته اللغوية بعلاقاتها المعقدة أمر أكثر صعوبة . ونعل جدي أن نقوم بهذا في دراسة أخرى ، بعد بها القارئ تعتمد على يتم محاولة تطبيقية ، نلتزم إطار المنهج وتطبيقه على نماذج عربية .

مبدئياً يمكن للقارئ أن يكون حكيماً دقيقاً .
ومنها يمكن من أمر هذا الاتجاه فهناك دراسات أخرى غير دراسات ش . ومن أهمها دراسة م . أ . لك هاليداي M.A.K. Halliday (لقصيدة بنس (Years) المشهورة «ليدا والبجعة» (Leda and the Swan) . وفي هذه الدراسة يقدم هاليداي نموذجاً لافتاً يوضح كيفية قيام أداة التعريف بأكثر من وظيفة ، بل إنه يوضح أن أدام مريف (The) تقوم بثلاث وظائف لغوية متعاقبة ومتزامنة في نفس وقت ، كما يقوم بدراسة «أنماط الفعل» في هذه القصيدة ليوضح أنه أحد العمل تمثل منحرفاً وظيفياً عن أنماط الفعل في اللغة العادية ، بمعنى العمل يؤدي وظائف إضافية ، بل مخالفة ، للوظائف التي يقوم بها في غير شعري .

ومن أهم الدراسات التي قدمها هذا المنهج أيضا دراسة صامويل ليفن Samuel R. Levin عن «الأبوية الشعرية في الشعر Linguistic structure in poet . ويستخدم ليفن في هذه الدراسة طاراً نظرياً ، يمكن أن نصفه بأنه توليدي تحليلي ، ومعنى هذا أنه إطار متمد على نظريات تشومسكي من ناحية ، ويطور مبدأ ياكومسن شهير من ناحية أخرى . محاولاً بذلك كله وصف الوحدة التأسيسية في لغة الشعرية . وهو يسمي هذه الوحدة باسم «الأزواج الثنائية» (Couples) ، ويعني به التوافق بين زوجين من العناصر ، يترابط تلاهما ترابطاً دلالياً ، وبين زوجين من الأنماط البتاجمية . ولقد حدث ليفن مما يتصف به اللغة الشعرية من قيود متميزة . ومباشرة لائقة ، في استغلالها بقواعد النظرية في اللغة

ومن الممكن أن يوصف ما يتميز به الشعر عند ليفن ، باعتباره انحرافاً عن قواعد اللغة العادية ، وهو انحراف يدرس ليفن في إطار نظرية القواعد التحويلية للنحو التوليدي . ويرى أن النظرية التوليدية ، ويعني نظرية تشومسكي ، قادرة على وصف القواعد أو الأجرومية للصيغة الخاصة بقصيدة من القصائد ، كما يرى أن هذه النظرية قادرة ، بالمثل ، على التنبؤ ، بما يعني أنها نظرية يمكن أن تتخطى المادة العلمية القائمة : وإذا كان الأجرومية الخاصة بقصيدة من القصائد لا تتميز بقلرتها على

التوليدى - يقدم لنا أداة لتحليل الأدبى ، بل ما هو أكثر من ذلك ، فهو منظور فريد فى ذاته ، يطرح نموذجاً يفسر العلاقة المتعاطلة بين الإبداع الخلاق عند الأديب والإبداع الذهنى عند المثقف .

وتتميز النظرية التحويلية التوليدية بتعصبلها المنحى العلى المعلاقى (Rationalism) بدل المنحى السوكى لدى اتحادته ادماج لأول فى الأسلوبية نموذجاً طسيا لها . ويعنى ذلك أن اللغويين التحويليين يهتمون بدراسة اللغة كنظام عقلاقى . أى كأنموذج يظهر المبادئ المعوية الشاملة وليس كنمط فى الاتصال

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التى اتخذت المنحى التوليدى إطاراً لها ، الدراسات التى قام بها أوهمان (R. Ohman) ، وو . أو هنريكس (O. Hendricks) وم . ثورن (James P. Thorne) وسيمور شاتمان (Seymour chatman) ور . فولر (R. Fowler) . وإن كان لنا أن نأخذ شيئاً على هذه الدراسات فنحن نأخذ عليها انحائها إلى الطابع النظرى فى الأسلوبية أكثر من الطابع التطبيقى . ومع ذلك فنلهم أن نذكر لهم دراساتهم اللاتفة للوزن والاباقام فى الشعر ، تلك الدراسات التى تتدرج تحت اسم « العروص التوليدى » (Generative Metrics) والتى غفل إجازاً متصيراً خصصت له مجلد « البوطقا ، عدداً خاصاً . فضلاً عن دراساتهم المهمة فى الاستعارة . وكلها دراسات تحدث إنقلاباً خطيراً فى النظريات المتعارف عليها لو توبعت وطبقت على مجالات أوسع وأشمل

والفرصة الأسلوبية التى تعتمد عليها أغلب الدراسات التحويلية ، فى الأسلوبية ، هى إمكانية فصل « الشكل » أو « التعبير » عن « المضمون » أو « الدلالة » . ومن الممكن ، فى ضوء هذه الفرصة ، تحليل الشكل تحليلًا متصلاً ، والنظر إلى الصيغ التحويلية المتعددة باعتبارها صيغاً شكلية متكررة ، لمضمون واحد . ولكن هذا المنهج يتجاهل الكثير من المتغيرات الدلالية التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمتغيرات السطحية والتركيبية . وقد تجاهل بمسره هذا المنهج ، بصفة عامة ، المشاكل الدلالية والنصية ، مما أثار النقاد ضدهم ، وأدى إلى قيام مناظرات حادة عديدة بين الأسلوبية والنقاد . وقد أدت هذه المناظرات إلى اقتناع بعض علماء اللغة المعاصرين بتقصير الدراسات التحويلية التوليدية فى بعض جوانب الأسلوبية . وبالتالى عجزها عن أن تكون بديلاً للنقد الأدبى . ولقد أدى ذلك أيضاً إلى ظهور نظريات لغوية معاصرة . بطورها مجموعة من اللغويين يعرفون باسم « لداليين ذوى المنحى التوليدى » (Generative Semantists) . وهم لعربون نشقوا على المدرسة الأصلية التى يمثنها تشومسكى

وقد ابعث الداليون ذوى المنحى التوليدى عن الموقف الأصلى ، عند تشومسكى ، أى ذلك الموقف الذى ينظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً عقلاقياً ، وأكدوا نظرة أخرى مؤداها أن اللغة نظام اتصال فى المقام الأول . ولقد أقضى بهم ذلك إلى تقديم نماذج جديدة للغة ، تتميز بعوامل الأداء (performance) مثل قواعد « التصمى الحديثى » (Conversation implicature) ونظرية « الأحداث الكلامية » (Speech act theory) وما اتصل بها من نظريات

للغة ، وهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى المعوى . ويقول أوهمان فى مقاله عن « النحو التوليدى والأسلوب الأدبى » إن هناك ثلاث خصائص ، على أقل تقدير ، للقواعد التحويلية هذه الخصائص : تجعل نظرية النحو التحويلى أكثر صلاحية من غيرها من المناهج للتعامل مع أسوب النص الأدبى ووصفه وصفا موضوعياً وأول هذه الخصائص : أن الكثير من التحويلات ذو طابع اختياري ، بمعنى أن التركيب المعطى يمكن تحويله إلى تراكيب متعددة على « مستوى السطح » دون تغيير هام فى المعنى الدلالى لهذا التركيب . ومن هذه التحويلات ، التحويلات التى تعيد تنظيم المستوى السطحى (Surface structure) . وتحويلات التصام (combination) وتحويلات الإضافة (addition) ، وتحويلات الحذف (deletion) ولذلك يمكن لنحو التوليدى أن يولد الكثير من التراكيب « التى يعنى نفس الشيء » ، بمثل بدائل على مستوى الدراسة الأسلوبية وثانى هذه الخصائص أن هذه التحويلات تغير فى الحقيقة جانباً . محسب ، من البناء التركيبى ، ولكنها تترك جانبه الأكبر دون تغيير يذكر . ولذلك فإن لتركيب التحول بحصص بعلاقته التركيبية مع التركيب الأصلى ، أى التركيب الذى حدثت فيه هذه التحويلات . ولأنك أن هذه الميزة لتحويلات تفسر إمكانية تحول مجموع التراكيب إلى « دائل » تتأثر من حيث الظاهر ، ولكنها تغل وسائل مختلفة لقضية (proposition) أصلية واحدة . ومع أن العلاقة بين هذه البدائل الأسلوبية « هى علاقة حاسية أصلاً ، فإن النظرية التحويلية تقدم تصميراً موضوعياً لهذه العلاقة الحاسية ، فتتقها من مستوى إدراكى إلى مستوى إدراكى آخر أكثر وصوحاً . أما الصفة الثالثة - فتصل - بقدرة النحو التوليدى على تصمير تولد التركيب المعقدة ، وبالتالى الكشف عن علاقاتها بالتراكيب البسيطة . إن المكاتب يختلفون ، بدرجات متباينة ، فى مقدار التقيد التركيبى عن أساس من القواعد التحويلية التوليدية لنحو اللغة (انظر أوهمان فى التفويات والأدب) .

ولعن النظرية التوليدية تتميز عن النظريات الببوية بإياها تقدم نموذجاً للقدرة الكلامية (Competence Model) . ويعنى ذلك أنها تستطيع توصيف التعبيرات أو العبارات القائمة فعلاً ، بل تتجاوز ذلك إلى توصيف اللادى التى تتحكم فىها تقول ، أى أنها تقدم تصميراً للقواعد المعوية التى تتحكم فى إصدار الكلام Language productivity ، وهم لنتلقى له (Intelligibility) . وهذا النوع من النحو -



ولكن تظل الحقيقة قائمة ، وهي أننا نحاول - أولاً - أن نطبق النموذج اللغوي العام على نموذج لغوي خاص ، فنقع مرة أخرى في خطر دراسة الأدب من خارجه ، وإن انحلت الدعوى ، هنا ، صيغة أكثر مروعة ؛ لأنها دعوى تطلق من علم اللغة . وتؤكد الطبيعة اللغوية للعمل الأدبي . إلا أنها تظل دعوى لا تصل إلى درجة التحقق الكامل ، لأن النص الأدبي لغة متغيرة يستلزم متاهج متغيرة عن المناهج اللغوية . وأهم من ذلك أنه يظل مثيراً لقضايا المعنى والتأويل ، والقيمة ، وهي قضايا لم تحل بأي مسج لغوي ، حتى الآن .

ولذلك لا تزال « الأسلوبية » دراسة جزئية ، لم تصل إلى درجة من التكامل المنهجي ، الذي يعطى « كل » العمل الأدبي من ناحية ، ولم تصل إلى درجة من « التمايز المنهجي » الذي يعصل دراسة النص الأدبي عن غيرها من دراسات النصوص اللغوية الأخرى .

وإذا قلنا إن « الأسلوبية » يكشفها عن التباين الأسلوبي إنما تقودنا إلى عمليات التوصل ، وتلفتنا إلى طبيعة « الرسالة » في النص الأدبي . إذا قلنا هذا كله فإن علينا أن نلاحظ أن الأسلوب ، في ذاته لا يمكن أن يكون مساوياً لجميع الظواهر اللغوية للنص الأدبي . ومن الممكن أن نقول إن هناك ظواهر أخرى كثيرة ، لا تستطيع « الأسلوبية » ، بوضعها الحالي أن تتعامل معها ، بسبب ما في متاهجها نفسها من قصور . ومن أهم الظواهر التي عجزت للمناهج اللغوية ، المتمثلة في « الأسلوبية » عن معالجتها : ظاهرة الأبنية البلاغية التي تفوق التركيب الواحد ، ومما الأبنية العليا الشاملة في النصوص الأدبية .

ثانياً : لقد كان الهدف الأول من التوصيف اللغوي للنصوص الأدبية محاولة ترشيده النقد الأدبي ، وتثبيت أحكامه بتأسيسها على أسس موضوعية . وعلمية ، تسمح للنقاد والمتلقي بإدراك الشحنة الجمالية إدراكاً نقدياً واضحاً ، ولقد كان السبيل إلى ذلك هو استخدام مناهج موضوعية تتبع للنقد أدلة تجريبية وفيرة ، وبالتالي كماً من المعطيات الكمية والكيفية يدعم رؤى النقد الذاتية ، ولكن ذلك الموقف يفرس ، بداهة ، أن للمادة العلمية الأولية المستخدمة في الدراسات لأسلوبية معطاة مباشرة للدارس ، وأنها ذات طبيعة محايدة مستقلة عنه ، وأنها ليست مبنية على حدس الناقد ورؤيته . وحياسية الدارس النقدية . واخففة أن يعكس هو الصحيح ، وأن للمادة الإمبريقية في الأسلوبية لا تعصل عن ذات مدركها انفصالاً كاملاً ، ومن هنا طغت منهج علم الأسلوب ، فضلاً عن العلوم اللغوية ، عاجزة عن تقديم أي مسج تستطيع من خلاله تحديد الظواهر اللغوية الجديدة بالدراسة الأسلوبية أو تحديد الظواهر الأدبية ذات الدلالة النقدية . ولذا لا نقول إن دارس « الأسلوبية » الأصل لا يمكن أن يصل إلى مستوى لافته ، دون أن يكون متمتعاً بخبرة هائلة بالتراث الثقافي والأدبي ، وحساسية نقدية مرهفة . ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فني رافع ، وأن هذا

متنقة فروع النص ، وتحليل النص Text Grammar Discourse Analysis . وهي كلها نظريات معاصرة عازلت في مرحلة انحصار ، ولكنها تبشر بظهور بديل أسلوبي نصي ، يتم بالتأويل النقدي للنصوص الأدبية . ولن نخوض في هذه النظريات اللغوية المعاصرة في هذا المقال . ولكن علينا أن نشير إلى أن كثيراً منها يبشر بإيجاد حلول لإرساء قواعد علمية للمناهج النقدية على مستوى النصوص الأدبية . ومن الواضح الآن ، أن معظم هذه النظريات اللغوية المعاصرة في لأسلوبية تأخذ الكثير من النقد الأدبي ، لكي تصبح على مستوى دراسة النصوص الأدبية وتأويلها . وذلك على عكس المناهج التي عرصنا لها في هذا المقال ، والتي أعطت النقد الأدبي الكثير ، ولكنها عجزت عن أن تكون بديلاً له .

قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية

ولكن الحقيقة أن معظم هذه الاتجاهات اللغوية المستخدمة في دراسة الأسلوبية قد اتسمت ، بالرغم من منجزاتها في مجال النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، بقصور شديد . لم يمكنها من أن تصبح بديلاً حقيقياً لنقد أدبي ومماض له . ولم يتمكن علم « الأسلوبية » إلى وقت هذا من الخروج بنظرية متكاملة تساعد في تأويل النصوص الأدبية وتقييمها .

وسنعرض هنا لبعض الأوجه المهمة في هذا القصور . أولاً من أساسيات المنظور اللغوي للأعمال الأدبية ، أن كل حدث أدبي يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية ، كما أننا يمكن أن نحلل هذا التباين الأسلوبي ، أو التشفيرات المختلفة الممكنة ، على أساس علاقات (Paraphrase relation) ذاتها ، وأهم العلاقات التي تربط بين هذه الصيغ المتباينة ، والكامنة في النظام اللغوي باعتباره كلاً متكاملًا . ومن هذه الزوية ، فإن اختيار الكاتب لصيغة معينة ، أو لتعبير في حد ذاته ، أو لفظ معين دون الألفاظ الأخرى المتاحة ، إنما هو « خرق » محدد ، يظفر إليه من زاوية علم الأسلوب باعتباره خرقاً ذا معنى محدد . ودلالة محددة ، ذات شحنة عاطفية خاصة به . ولكن اللغة والصيغ اليبانية اللغوية المستخدمة ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي ، أي أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص الأدبي . كما يقر سبسر وجريهيري (١٩٦٤) حقاً ، ولذلك فإن الدراسات الأسلوبية لا تمكننا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي . وأقصد الجوانب التي تعد من صميم الدراسات النقدية ، من مثل الحبكة ، والشخصيات ، والأفكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية ..

إبح

ولا شئت أننا عندما نتجاهل هذه الجوانب فإننا نصيب إطار النص الأدبي ، ونخترل وجوده للتعلم في بعد واحد ، هو البعد اللغوي محسوب . وقد يقال إن علم اللغة ، وبالتالي « الأسلوبية » قادر على الكشف عن هذه الجوانب كما يحدث ، مثلاً ، في التوجه المعاصر لأفكار الشكلين الروس ، أو دراسة « العوامل النحوية » ، وتحولها إلى عناصر تطبق على القصص ، وهم بدراسة « المفاعل » و « المفاعلة » مثلاً .

كله يوجه مهارته اللغوية المكتسبة ، ويُمكنه من أن يضع يده على الظواهر اللغوية التي تستحق الدراسة أسلوبيا . إن دأبى الأسلوبية من هذه الزاوية ، شأنهم شأن ممارسي الدراسات لأسلوبية ، يعتمدون أساساً على خبرتهم ، وحسبهم النقدية ، ومعرفتهم بالتراث الأدبي قبل معرفتهم بمبادئ لدراسات الأسلوبية ، تلك المبادئ التي تقدم مجرد عون على التحول إلى النص دون أن تؤسس وحدها مدخلاً كاملاً أو شاملاً . وهذا طبيعي ، لأن المبادئ الأسلوبية ، وهي مبادئ لغوية أساساً ، لا تستطيع أن تدرس كل الظواهر اللغوية ولإلاحية الكثافة في النصوص الأدبية ، بل إنها تختار فحسب تلك الظواهر اللغوية التي تمثل جانباً هاماً من النصوص الأدبية ، أي تلك الظواهر التي تميز بها عن آخر أو كانتا عن غيره .

وأساس الاختيار ، في هذا المجال ، ومن بدايته حتى نهايته ، اختيار نقدي ، يعتمد على معايير كاشفة في وعي لدارس ، وهي معايير تتجاوز المبادئ اللغوية . ونوجه إجراءات البحث الأسلوبى الذى يتحول ، عند اختيار الأسلوبيين ، إلى دراسة نقدية ، تحاول تحقيق مقولاتها وفرضياتها بإجراءات لغوية ، وليس بمبادئ .

إن معظم نظريات علم اللغة الحديث قد قبلت بحسبها مواصفات لغوية في مستوى الحملة بمرحلة هو أدنى من الحملة ، وذلك لمعبرها عن الإيمان بنظريات شاملة على مستوى النص . ولم تظهر النظريات التي تستطيع ، بطبيعتها الشاملة ، التعامل مع النصوص إلا أواخرها . وهي نظريات مازالت في أطوارها الأولى المبكرة ، وأهم من ذلك أنها لا تزال بمثابة نماذج : Models غير متكاملة ، لم تصل بعد إلى طور النظريات العملية التي يمكن اختبارها أو التحقق من صحتها . وكان من الطبيعي ، نتيجة تفيد النظريات اللغوية التطبيقية وانحصارها في مستوى التركيب الواحد ، وتحديدتها لانعصام المنشآت اللغوية الوصفية ، كان من الطبيعي أن يعكس ذلك على الدراسات الأسلوبية . لقد اقتضت هذه الدراسات الأسلوبية على البحث في مستوى للفردات ، الصورة ، والتركيب المفصلة ، وأهملت الجوانب الدلالية ، والسيماية . والنصية ، وهي جوانب لا تقل أهمية . بل لم تكن أهم من النظر إلى المواصفة اللغوية للأعمال والنصوص الأدبية والخطبة أن الساتية (Structuralism) قد أدت بطريقة غير مباشرة إلى حصر المواصفات اللغوية فيما هو أدنى من مستوى الحملة ، والتخدير بالذكر أن الدراسات والنظريات اللغوية التي طمحت إلى دراسة النصوص ، ودراسة ما أمته لغويات النصوص وعيها بما يعرف بمصطلح « Text Grammar » و « Discourse Analysis » إما كانت نتيجة غير مباشرة لتأثر الطرقات اللغوية الحديثة بالنقد الأدبي ، وليس العكس .

نك

ومعنى هذا أن اتجاهات النقد الأدبي الوظيفية هي التي شجعت علم اللغة على الطموح إلى القيام بدراسات تتجاوز مستوى الحملة بحيث لا تقتصر لمواصفات اللغوية على الدراسة الحزنية للنصوص ، بل تتجاوز ذلك إلى دراسات كلية للنصوص بشق تشكافها (أطر دج ويسون ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، وفان ديك ١٩٧٨ ، ١٩٨٠)

رابعاً :

إن اقتصر الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللغوية والإلاعية . وأنماط خرق الأسلوب العادى . إلح ، قد أدى بوصف « الأسلوبية » في طريق مسدود ، أو هو كذلك في الوقت الحاضر على الأقل ولا سبيل ، والأمر كذلك ، أمام « الأسلوبية » الإنفراد ، دون النقد الأدبي بالأحكام الأدبية ، ذلك لأن « الأسلوبية » حددت نفسها منذ البداية بالأحكام اللغوية . ولكن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والخصارية إلح ولا سبيل للأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية ، أو سبر أغوار رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها ، بأدواتها اللغوية الحزنية في النهاية . وكل ما تستطيع « الأسلوبية » أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته باعتباره كياناً لغوياً مغلقاً يسطر على حوله ، ولكن العمل الأدبي ليس كذلك ، وأي دراسة للعمل الأدبي لابد أن تتجاوز إلى ما عداه ، فتقيم العمل الأدبي له معيار داخلي حقا ، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى الأعمال . كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع ، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف ، وأخيراً يربط الوظائف بأنظمة أوسع . ومعنى هذا كله أن تقيم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام النقدية عليها إما هو أمر يتجاوز النص ، في ذاته ، إلى ما هو عداه ، أي أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص .

ومن هنا فإن العمل الأدبي ليس مجرد ظاهرة جمانية محسب ، بل هو ظاهرة تحس ونترك في آن واحد ، أي أنه رسالة يجب أن يتفادها العقل في نفس الوقت . ولعلنا ، في ذلك كله ، نوافق كثيرين غيرنا ، ونقصي على الوهم الخيالي للنزول الذي يسيطر على أذهان البعض . ومن المفيد أن تؤكد هذه المبادئ التي ذكرها المسندى في كتابه عن الأسلوبية ، حيث قال : « إن هذا الاندواج - الكامن في طبيعة الرسالة الأدبية - هو الذى يحتم علينا القول بأنه لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساساً لها ، بل أهم قواعدها أساساً . كما لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ، ما لم يشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولها ، من محفوظ دواها ، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص في أبعاد الظاهرة الأدبية في حد ذاتها . » (المسندى ١١٨ - ١٩٧٧)

الأسلوبية والنقد الأدبي :

بعد أن عرصنا بإبحار لأهم المناهج المختلفة في « الأسلوبية » ، أو

إمالة للثام عن رسالة الأدب ، في النقد إذن بعض ما في الأسلوبية
وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه . (المسندى ١١٥
١٩٧٧)



« علم الأسلوب » ، وأهم مشاكلها ، يحس أن مطرح سؤالاً عن غاية هذا
العلم الحديثة ، وعلاقته بالنقد الأدبي . إن « الأسلوبية » ، كما ذكرنا من
قبل ، مسح لعوى شديد الاقتران بالظاهرة الأدبية . لكنها ، كعلم ،
توجد جنب إلى جنب مع النقد الأدبي في الوقت الحاضر . والسؤال
الآن هل يمكن للأسلوبية أن تعرضنا عن النقد الأدبي ؟ وبالتالي هل
يمكنها أن تطرح نظرية شمولية ، تحكمها من أن تحمل عمل النقد الأدبي
تماماً ؟ إن مثل هذين السؤالين لا يسهل الإجابة عليهما بالنفي أو
الإيجاب ، ذلك لأن مدخل الأسلوبية يتداخل . الآن . تتداخل
شديداً مع النقد الأدبي ، تماماً كما يتداخل علم اللغة الحديث مع النقد
الأدبي في مجالات عديدة . ولقد نتج عن هذا التداخل مباحث
معاصرة ، مثل علم العلامات Semiotics ، أو سيبيولوجيا الأدب
والتخصص الأدبي ، ولا شك أن هذا العلم بالذات سيؤدي إلى تطوير
مباحث النقد الأدبي ، ولعله يحول الأسلوبية عن مجراها ، لأنه يلقنها إلى
نظمية دلالية أكثر شمولاً من دلالات اللغة نفسها

والإجابة عن السؤال السابق تحتم علينا الإجابة مسبقاً عن سؤال ، أو
عدد من الأسئلة الأخرى خاصة بماهية الظاهرة الأدبية ، وبالتالي ماهية
التخصص الأدبي . إن « الأسلوبية » ، كما ذكرنا من قبل ، تحتم رؤية
ماهية العمل الأدبي ، باعتباره تخلفاً في ذاته ولذاته ، أي باعتباره شيئاً
مستقلاً عن كل ما حوله ، متعدياً بلذاته . ولقد كان من نتائج هذه
النظرة - مما يقول المسندى - « أن اعتبر الأثر الأدبي صناعة يقصده
بداتها ، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعي
بمعنى جوهري ، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الإنساني في كلتا
الحالتين ، وبما يشأ الكلام العادي عن مجموعة امكانيات ممكنة
بمران والمثلية ، يرى الخطاب الأدبي صوغاً للغة عن وهي وإدراك ، إذ
ليست اللغة فيه مجرد قبة عبور للدلالات ، وإنما هي غاية نستقفا
بها . لذلك اعتبر مؤيدو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو
تقطع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ، ولا يلفتنا أمراً خارجياً ،
بل هو يوسع ذاته ، وداته هي المرجع والمقول في نفس الوقت ، ولما كلف
النص عن ب يقول شيئاً من شيء إثباتاً أو نفياً ، فإنه عدا هو معه قائلاً
ومقولاً .. » (المسندى ١١٢ : ١٩٧٧)

قائمة المصادر

المصادر العربية والإنجليزية

- ١ - عبد السلام المسندى (١٩٧٧) الأسلوبية والأسلوب الأدبي - محرر بديل أنيس في النقد
الأدبي ، النشر العربية للكتاب ، ليبيا تونس
- 2 Chatman, Seymour (1971) Literary Style: A Symposium, Oxford
University Press, London.
- 3 Crystal, D & Derek Davy (1969) Investigating English Style. Longman.
London.
- 4 Enkvist, N.E (1973) Linguistic Stylistics. Mouton.
- 5 Freeman, Donald C. (ed.) (1970) Linguistics & Literary Style, Holt
Richard & Winston.
- 6 Hough, Graham (1969) Style & Stylistics. Foulledge & Kegan Paul.
London.
- 7 Hendricks, W. O. (1976). Grammar of Style & Styles of Grammar.
North-Holland Publishing Company.
- 8 Kachru, B.B. & Herbert F.W. Stahlke (1972). Current Trends in
Stylistics. Linguistic Research Inc., U.S.A.
- 9 Sebeok, A. Thomas (ed) (1960). Style in Language. The M.I.T. Press,
Cambridge Massachusetts.
- 10 Spencer John, ed) et al. (1964). Linguistics & Style. Oxford University
Press, London.
- 11 Widdowson, H.G. (1975). Stylistics and the Teaching of Literature.
Longman. London.

وبدا وهنا على أن الأسلوبية نظرية علمية لتحليل الأسلوب
الأدبي . فهل يكون ذلك لكي تعتبرها نظرية نقدية شمولية ، فتكون
بديلاً عن النقد الأدبي ؟ إلى أقص صوفي إلى صوت المسندى في حكمه على
« الأسلوبية » ، وفيما انتهى إليه من علم جوار النظر إليها باعتبارها بديلاً
سعد الأدبي . وذلك لعمرها ، الذي حاولت أن تؤكد . من منظور
آخر . عن تأسيس نظرية شاملة تتسع لتقيم كل الظواهر الأسلوبية
وغيره - كما يقول المسندى - « نفي عن الأسلوبية أن تقول إلى
نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية . فضلاً عن أن تطمح إلى
نقض النقد الأدبي أصولياً ، وعلة ذلك أنها تمسك من الحكم في شأن
الأدب من حيث رسالته ، فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى
تقيم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كاشفة في

الأسلوبية

علم وتاريخ

ترجمة: د. سليمان العطار
وتقديم



■ ■ هذا المقال مترجم من كتاب نظرية الأدب المترجم إلى الأسبانية من البرتغالية . ومؤلف هذا الكتاب المهم هو فيكتور مانويل دي أجيبار إي سيلفا . وهو ينحرف في كتابه إلى إبراز الأهمية القصوى للنص الأدبي في عمل الناقد ، ومن ثم يركز على دور اللغة في النقد الأدبي بوصفها المادة الأولية التي يشكل منها المبدع نصه . وهو في خلال ذلك يسه بقوة إلى أهمية العاملين التاريخي والنفس في فهم النص الأدبي من خلال حركته من المبدع إلى الخلق ، لكنه يمتد بشدة من سوء فهم الناقد للعاملين المذكورين ، إذ لا ميل إلى فهم دورهما إلا بالمعطيات التي ي طرحها النص نفسه ، وعلى أسس علمية دقيقة يتيحها البحث في معجزات علم النفس ، وفي التراث ، وفي الواقع الحامل لهذا التراث



ويبدو أن الخط العام المشار إليه ، كان قد نتج - في المقام الأول - من تعامل صاحبه مع نظرية الأدب بمسائلها المتعددة الاتجاهات ، وفي حركة هذه المسائل في شأنها وتطورها . فاكشف دور النص الترايدي في أحزاد ، كما لاحظ غياب التركيز على العامل التاريخي أو النفسي . وفي نفس الوقت مقانن تجاهل العاملين المذكورين . « ينظر بتشكك له وجهة نظر سابق في ضلها

هذا يمثل خط العام للمؤلف من خلال عرصه المركز الواق نظرية الأدب على أسس تاريخي . يعالج النظر للأدب منذ لحظات استنائه الأولى ، حتى آخر تطور وصل إليه . انه لا يترك مشكلة من مشاكل الأدب إلا عرص لتاريخ معالجتها ، كذلك لم يترك ناقدًا مؤثرًا إلا عرص لتأثيره الفكري في سياقه التاريخي والفلسفي . وغير ذلك كله تكتمل بليوجرافيا مهمة لنظرية الأدب

نظرية لأدب سوقا ينشئ وجهة نظره تلك ، ويرد في دقة
نحوها

والمقال المعروض اليوم نموذج طيب للكتاب
ومؤلفه ، لأن ما ذكرناه عن الكتاب ومهجه صاحبه
متمثلا في وجهة نظره العارضة الناقدة صيغ في جلاء من
حلال فرأينا للمقال الذي يقدم بشأة الأسلوبية
وتطورها . والمقال يلح في الواقع على تقديم تصور كامل
لعلم نقدي أدبي حديث - راعى به الأسلوبية - في سعيه
إيجاد مع موكب علوم الأدب في حث الخطى في الطريق
نحو العاية التي يسمي إليها أي علم ، وهي الدقة في السيطرة
على العواهر بعلمها وتنسيقها .

يبل أمر مهم هو : لماذا أطلقنا اسم «الأسلوبية» على
هذا العلم من علوم النقد الأدبي دون ما اشتهر بين الناس
من اسم له وهو : علم الأسلوب ؟

الاجابة تكمن في علم قديم مشهور حمل اسم : علم
الأسلوب ، لا علاقة له بالنقد الأدبي . إنه علم ذو
أهداف تعليمية ، بشرح للقراء الطرق البلاغية المختلفة
لتكوين أسلوب خاص لمن يشاء أن يكون أدبيا . ومن ثم
كان من المنطقي استخدام مصطلح للعلم موضوع المقال
لا يخلط خطه مع غيره ، ويحمل في ثناياه مفهوما دقيقا
هذا العلم الذي سبناه إلى حقل نشاطه وهو الأسلوبية . إن
الأسلوبية اسم سب مؤثر من أسلوب ، وسر تأنيته يكمن
في فهم لمطلق الاشتقاق للفرق الحديث في اطلاق أسماء
على المذهب ونفسمات والعلوم ، وهو منطق له جذوره
القديمة



صهت الكلمة «أسلوبية» خلال القرن التاسع
عشر^(١) ، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في السنوات
الأولى من القرن العشرين . ويفهم منها الآن أنها :
طريقة نوعية لدراسة الأعمال الأدبية من حيث أسلوبها ،
أي النموذج الخاص الذي تصاغ فيه اللغة ونستخدم .
وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثنق الاتصال
بعلم اللغة . وواحد من مؤسسيه كان «شارل بيل»
Charles Bally (١٨٦٥ - ١٩٤٧) اللغوي السويسري
وتلميذ «فريدريك دي سوسير» Ferdinand de Saussure
ولدى نشر عام ١٩٠٩ عملا مشهورا ذا تأثير واسع في
أهداف الأسلوبية^(٢)

واللغة - حسب رأي بيل - تتكون من نظام من
أدوات التعبير التي تستخرج الخائب الفكرى من كيانا

الفكر . ولكن كما أن الإنسان يستعمل «الأنا» التي فيها
يعكس كل الواقع ، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار
فحسب ، بل تعبر أساساً عن عواطف : إذا أخذنا في
اعتبارنا التركيب الأساسي للإنسان المتوسط . الذي يصنع
اللغة ويطورها . فاننا سنتفهم كيف أن اللغة التي تعبر عن
أفكار إنما تعبر قبل كل شيء - عن عواطف^(٣) . وبعبارة
بيل «الأسلوبية» بالنظام الذي يحلل القيم المعاصرة
وعندما تظهر الوقائع التعبيرية محدودة وشخصية^(٤) فإن
الأسلوبية تدرس ملاحظها المعاطفة والأدوات التي
تستخدمها اللغة لتحقيق تلك «الأحداث» .

إذن فالأسلوبية تدرس ، بناء على ما سبق . «وقائع
التعبير» في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاصي ، أي
التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة . وعمل اللغة في
الإحساس^(٥)

بعد ذلك ، ما محالات عمل الباحث الأسلوبى ،
وما مستويات اللغة التي ينبغي أن يحدد بوصفها مناطق
ومادة دراسة «الأسلوبية» ؟

يجب شارل بيل عن هذه الأسئلة عندما يستبعد من
ميدان الأسلوبية دراسة أدوات التعبير في اللغة كمفهومها
العام (ومن ثم فإن أحدا على الإطلاق لم يتحدث له - على
ما يرى - أن نظر إلى «لوحة» - ولو ثم ذلك بشك
أجمل - بوصفها أداة من أدوات التعبير في أية لغة من
اللغات في الماضي والحاضر^(٦) . أيضا حينما يستبعد نظام
التعبير لفرد معزل ، لأن مثل هذه الدراسة ستكون
مزعجة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا
عندما يستعمل هذا الفرد اللغة بقصد جمالي . هذا لفصد
الذي يكون دائما لدى الفنان - وذلك في أغلب
الأحوال - وليس على الإطلاق لدى فرد يتكلم اللغة الأم
تلقائيا . وهذا - وحده - كاف للفصل الخامس بين
الأسلوب و «الأسلوبية»^(٧) ، حيث إن الأسلوب هو
النمط المحدد لأى تعبير لغوي عند فرد ما ، أما الأسلوبية
فهي - كما سبق تعريفها - طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام
عند الفرد المتوسط عندما تظهر الوقائع التعبيرية محدودة
وشخصية بقيمتها المعاطفة ، جبا إلى جنب مع أفكار هذا
الفرد الذي يصنع اللغة ويطورها . وهذه لطريقة يستعمل
بيل شكل قاطع اللغة الأدبية من مدار عمل
الأسلوبية ، إذ أن اللغة الأدبية هي ثمرة جهد الإرادى
بقصد جمالي . ويصنع بيل أساساً لأهداف الدراسة
الأسلوبية فيجعل هذه الدراسة مقصورة على تناول وقائع
تعبير لغة خاصة في حالة محدودة من تاريخ هذه اللغة .
على أن نجمع هذه الوقائع من اللغة المتكسمة تفصائيا
أن أسلوبية بيل نظام لغوي بشكل صام . ومرميا
مقصاة عن المشاكل الناجمة عن الوظيفة التعليمية للغة .

بها أسلوبية للغة وليست للكلام ، وهي علم للمعيار ، أي نظام مكرس لدراسة عناصر التنوعات الطبيعية ذات القيمة التعبيرية - العاطفية - وللدراسة الاستخدام لأسلوبى الطبيعي للإمكانيات التي يتيحها نظام تلك عناصر - في لغة ما لجمع ما - والتي تحمل عادة قيمة تعبيرية خاصة^(٨)

وسرعان ما صحر استئصال اللغة الأدبية من ميدان لأسلوبية معارضة بعض اللغويين الذي قبلوا - مع ذلك وبشكل أساسي - مفهوم الأسلوبية الذي عرضه بيل - جوليتر ماروزو Jules Maruzeau على سبيل المثال - أول اللغة الأدبية مكانا بارزا في الأسلوبية ، ولكنه أدرك أن مقالات الكتاب التي تشكل دراسات أسلوبية لتخصص أدبية - ستبدو مهترية من وجهة النظر العلمية ، حتى وإن كشفت أحيانا عن حصرية أو ذوق^(٩)

وبدلا من هذه المقالات بنصح ماروزو بإشياء مقاليات بالتعميد ، وعلى سبيل المثال ، وبشكل عام ، لأجل الأقل في أدب ما ، في حقبة ما ، في مدرسة ما ، دراسة جانب محدد من الأسلوب ، كدور المحسوس والمجرد ، أو بحث موضوع الاجمال أو الإسهاب ، والحقيقة أو الخيال ، ومهارات البناء وقواعد تنظيم الكلمات ، والإفخاخ والحركة في السلسلة ، استعمال المصغع والكلمات الواحشية ، ونقواعد الصوتية ، المرموية والمخامة الصوتية ، ووظيفة أجزاء الجملة ، واستخدام المجموعات والاكليشيات ، ونقاء اللغة والدخن فيها ، والمحاكاة والتأثيرات ، والقصد والإسراف ، واختلاط الجهات ، والاستعارات من اللغة الخاصة ، التكنيكة والأجنبية ، والأساليب المهجورة (الغريب) والمتحدثة ، واللغة المكتوبة وللنطق . والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية

أسلوبية ماروزو - كما نلاحظ - تأملت خطأ بيل ، أي أنها أسلوبية للغة وليست للكلام .

- ٢ -

الأسلوبية الأدبية المعروفة أيضا بالنقد الأسلوبى قد تكونت في جو آخر ونحت تأثيرات مختلفة ، فهي ترجع في أصلها إلى علم اللغة الثاني عند كارل فوسلر Karl Vossler وبشكل غير مباشر في التفكير الجالى لدى « بنديتو كروتشه Benedetto Croce » وفي كتاب « الجمال كعلم للتعبير وعلم اللغة العام » يحدد كروتشه الفن كدرجة تعبيرية باللغة (بمعناها العام) وهو تعبير وخلق حيالى وذاتى في آن . وفي الكتاب الذى ألفه كروتشه في مرحلة لنصح ، الذى يحمل عنوان : « الشعر » (١٩٣٦) ، يعنى المؤلف وينى فكرة « فيكو Vico » القائلة بأن

الشعر واللغة - شكل جوهرى وحيد - متطابقان ، وإن اعترف للفكر الايطالى الكبير بأن هناك فصولا من اللغة تنافس مع الشعر^(١٠) . وهذه الطريقة من كروتشه يقدم اللغة كواقع روحى وإخلاقى . وفي صراحة مثيرة للجدل أمام للدراسة الطبيعية والوضعية وحسد النظريات العقلانية والمنطقية ، يفهم كروتشه اللغة بوصفها تعبيرا للحيل . ومن هنا ينشع - لصيقا بما سبق - التشخيص الذى أسسه كروتشه . وهو تحديد الخالية باللغة ، وأن التعبيرات اللغوية لا يمكن أن تفسر أو تُفهم أو يحكم عليها إلا بوصفها تعبيراً شعرياً . وهذا معناه أنه ليس هناك أى واقع لغوى موضوعى ذى طابع اجتماعى أو عام ، يقوم مستقلا عن الدوات المنفردة ، حقا إن هناك وقائع لغوية فردية . وابتداعات حرة للروح ، ولكن دراستها بشكل مناسب لا تتيسر إلا إذا وصفت طبيعتها الشعرية موضع الاعتبار

ومن ثم فإن دراسة الشعر يجب أن تتم مع وضع لغته بالضرورة موضع الاعتبار ، مادام الشعر واللغة ليسا شيئين مختلفين بل شيئا واحدا . حيث لا تستطيع دراسة الشعر أن تتحقق مع الاستغناء عن اللغة^(١١) .

وقد قبل كارل فوسلر عقيدة كروتشه هذه حول الطبيعة المبينة للشعر واللغة . وفهم في اللغة نشاطا نظريا وبنديا وفرديا في إطار موحد . ومن ثم فاللغة عنده فن . وكل فرد يعبر عن لطباع روحى أعما يخلق بذاته ويستج صيغا لغوية . وكل مدح من مبدعاته اللغوية له قيمته الفنية ، التي يمكن أن تكون قيمة تكاملية حقيقية ودية . أو شطية من قيمة ، قد يشكل عملا ممتازا ، أو يكون هراء . وهذه الكلمات التي نقرأها في كتابه « الوضعية والثالية في علم اللغة »^(١٢) تكشف - بمفهومها العام - كيف أن مفهوم اللغة المقترح لفوسلر يتنظم في نظريات « فيكو » و« هوبولدت Humboldt » ومفكرين متالين آخرين محدثين مثل كروتشه . وطبقا لنظريات هؤلاء المفكرين المتالين ، فاللغة طاقة ونشاط روحى وإخلاقى ، وهي بديية وتعبير للروح ، كما أنها ليست عضوا مستقلا أو عضوا طبيعيا خاصا لقوانين ثابتة . ولا يفرض جوهرها الزاما على الفرد كما يدعى « أوجست شليشر August Schlicher » والفلاسفة الوضعيون

ويطلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظرى الفردى والذى اسم « الأسلوبية » ، أو « النقد الأسلوبى » . ومن ناحية أخرى فإن فوسلر يعرف بأن للغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار . ومن هذا المنظور تصبح اللغة ابتداءا خاصا بدلا من أن تكون ابتداءا فرديا . وتنصح ابتداءا نظريا وعمليا لا مجرد ابتداء نظرى ، فهي خلق مكيف بالحاجات التعبيرية ، أى أنها تظهر وليس

بداءا محصيا - وساء على هذا فالدى يتطور ليس هو النص بل التكنيك^(١٣) ، ودراسة النعة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية تنمى والمضى التاريخي .

ومن ثم فتمكيز فوسلر يعنى بالنسبة للتحديد الكلى لكروتشه بين من وثقة تعديلا هاما بفرض أن الأمر بالنسبة لفوسلر هو أنه بعد النص جزءا من النعة - وليس مطابقا لها ، مع أنه بعد - دون شك - الجزء الأكبر منها - وهذا التعديل يحس - كما هو واضح - تعديلا آخر لكروتشه بين النعة والحل . من أجل هذا فقد عين كروتشه - في مرات عدة - نظريات فوسلر والدراسات الأسلوبية بشكل عام ، حيث إن وحدانية المجال الكروتشنى لم تستطع قبول التمييز بين التعبير والندبة ، أو بين العاطفة أو حالة النص والصيغ الأسلوبية^(١٤)

وعلى ماسبق ، فإن الأسلوبية تمثل عند فوسلر أساس كل ما هو لغوى يفرض أن اللغة أصلا شعر ، بجانب أنها تشكل أساس الدراسات الأدبية ودراسات النقد الخيالى لأدنى على حد سواء . فالشعر ، مادام جوهريا ، ليس إلا لغة . وبدلا من الدراسات البيوجرافية والاجتماعية والأخلاقية .. الخ ، فإن العمل الشعرى يتطلب دراسة نفسه ولغته وتاريخ اللسان المكتوب به ، فإن اللغة هي الرحم الذى يهدى الامكانية الفنية عند الكاتب ، ويشكل اجور الروحى الذى يسفى أن لتشكل فيه - بالضرورة - العنصرية الفنية الفردية وتتنفس وتزدهر . وفى الواقع فإن هذا التوجه اللغوى الخيالى يتكشف فى الدراسات الكثيرة التى كرسها فوسلر لمواد أدبية . ولكنه يهمنى أن نوه هنا بأن عالم الدراسات الرومانية الألمان الكبير لم يحول تحريك الأسلوبى للنص الأدبى إلى شطايا ذكية أو ما يشبه ذلك ، لأنه بعد افتراض أن الشعر يكفى فى شصيا لغوية أو أسلوبية أو فى جمال أو آيات منعزلة أمر خاطئا^(١٥) . وأبضا فإن هذا المفهوم الواسع - يمكن أن نقول الفيلس - للأسلوب والأسلوبية يتكشف فى اختيار مادة الدراسات التى حققها فوسلر ، فهو - على خلاف شبيتر - لى تحت دراسة نص معين هدا له - يعصل اختيار كاتب - دى اعتبار فى مجموع شخصيته الخلافة ، مثل دانتى وراسين - ولوى دى فيجا - الخ - أو عصورا أدبية بحوسب ومشاكلها العريية . ومن ناحية أخرى فإن فوسلر ، سمل قص الحواشى للتأسيسية والأسبىة فى عمومها ، كاستط الأدبى ، والأجناس الأدبية - والصيغ الشعرية ... الخ . وتلك التى تشكل عناصر جوهرية لبلاد الشعر ، ولصدق العارة ، لكن بطريقة ما تكيف هدا لبلاد . وإذا كان حقا أن فوسلر كان على الدوام - يدين كل مقياس يتخذ من خارج الشعر لشرح الشعر وتقويمه ، فإنه أبضا لم يعصل أبدا العمل الأدبى

عن الظروف الثقافية والاجتماعية التى خلق فى ظلها وعلى الأجيال فإن أسلوبية فوسلر تختلف عن أسلوبية تيل فى أنها تدرس اللغة فى علاقتها بالابداع العلى ، وبوصفها - خصوصا اللغة الأدبية - ابداعا فرديا . هى أسلوبية للغة الأدبية مثلا هى للحلق الفردى ، أما أسلوبية للكلام وليست أسلوبية للغة . ويرجع العصل إلى فوسلر عما قدمه - على نحو مباشر أو غير مباشر - من توجيهات فى حقل الأسلوبية الأدبية باللغة الثراء والخصوبة . وسوف نوجه اهتمامنا هنا إلى ما أعاده منها ليوشيتزر ودانماسو ألويسو

- ٣ -

كان «ليوشيتزر Leo Spitzer» - شأنه شأن كل الشباب الدراسين من جيله - قد تلقى فى الجامعة تعلما لغويا وأدبيا ذا طابع يتسمى إلى الفلسفة الوصعية ، ثم بعد ذلك أدرك الحاجة إلى السيطرة على طريق المعرفة . وفى ذلك الوقت كان «هايمر لوبكه Meyer Lübke» يشرح فى محاضراته علم اللغة الفرنسية - وبشكل تفصيلى - كيف انتقل حرف «A» اللاتينى إلى حرف «A» الفرنسى ، وكما كان يقدم وقائع كثيرة مستمرة بالضرورة . قائم كان يحللها ، رابطا إياها بكل ظاهرة لغوية تنتمى إليها تنمية أو اتباعا ، وأبضا كان يجرى مقارنات مع اللغات الأخرى .. الخ . ومع كل هذا العرض للتسليم - المعبرى - فإنه لم يكن يدرس قط ظاهرة فى ذاتها ، أى فى حالتها من السكون ، ولم يكن يصرف اهتمامه مطلقا إلى الأفكار العامة التى كانت تستقر داخل الوقائع المدروسة

وقد لاحظ شبيتر أن هذه المحاضرات تعرض لغة فرنسية ، لم تكن لغة الفرنسيين ، وإنما كانت تجمع بين أطوار غير متصلة ، بل منفصلة ، وطرائف ، وبلا معنى . أما دروس الأدب الفرنسى فكانت تتناول بعض الأعمال الأدبية ، وتعالج محتواها ، كما لو كان هذا المحتوى أداة مساعدة للعمل العلمى الحقيقى ، الذى يتسلق فى تحديد بعض التواريخ والتفاصيل التاريخية لهذه الأعمال الفنية . وفى الإشارة إلى عدد من عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التى يفترض أن يكون الشعراء قد أعادوا منها فى ابداعهم المعنى^(١٦) . لقد كان العمل المعنى يستخدم كوثيقة للكشف عن حقائق أخرى وتفصايا مغايرة . ولكن العمل فى حد ذاته لم يكن يحصى بأى حديث خاص به .

وفى عام ١٩١١ كرس شبيتر دراسة عن «رايسيه» ، ساعيا إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمُدع Garganua كانت راسخة فى نصيبه ، وهكذا

وفي هذه الحركة البدولية التي تذهب من المحيط إلى المركز ، ومن المركز إلى المحيط ، رأى شيتزر محالا جديدا لتطبيق جديد لدائرة الفيولوجية ، التي يطلق عليها قاعدة المهنم (Modus operandi) وتحدث عن هذه الدائرة المعوى «شلايرماخر Schleiermacher» وقول: «في الفيولوجيا لا يتوصل إلى المعرفة بحسب عن طريق التقدم التدريجي من تفصيل إلى آخر ، بل عن طريق المبادرة بالرأى فرة ، والتحكم من واقع المجموع ، لأن كل تفصيل على حدة يمكن فهمها فقط من خلال وظيفة المجموع ، وأي شرح لواقعة منفردة يفترض ابتداء فهم الكل» (٢٢)

ومن ثم يمكن أن ندرك أن شيتزر عارس نظاما مؤسسا في قوالب جامدة ، ويدافع عنه بوصفه صالحا للتطبيق على أي عمل ولأي دارس . وفي الواقع هذا الإدراك بعيد كل البعد عن تفكير شيتزر كما أدركناه من العرض السابق لهذا الكلام . حقيقة إذا كانت دائرة المهنم متظل دائما ثابتة في هيكلها فإنه بنسب الدرجة متظل تلاق في التحليل الأسلوي عند شيتزر اثنتان من المشكلات الأساسية : شخصية الناقد والصورة الخاطئة للعمل . لأن كل عمل أدبي يضع الناقد أمام مشكلة خاصة لا يمكن أن تحل بالجوء إلى قاعدة مرسومة رسما إجماليا في نفس . ومن ناحية أخرى فإن التحليل الأسلوي يعتمد جوهرها على حدس أولي يرتبط بشكل حميم بشخصية الناقد وحساسيته . «إن كلمة أويتا من الشعر قد يتميز فجأة . فإذا بنا نحس تبارا من الألفه قد شأ في تلك اللحظة بينا وبين القصيدة» - هذا ما يعلنه شيتزر مصيها إلى ذلك الإعلان قوله : «إنني كثيرا ما تيقنت منذ تلك اللحظة - لحظة الألفه - بمساعدة ملاحظات أخرى تلحق بالخير الأولي الحدسي الذي يمثل الملاحظة الأولى ، بالإضافة إلى التحارب السابقة في تطبيق الدائرة الفيولوجية مع جهد الترابطات التي يقدمها تعلبي ودراساتي السابقة (ويتقوى كل ما سبق في حالتي الخاصة بإسهاب ريبسي تفصيل للحل) أنه لن تتأخر مزية العمل في الظهور في شكل اهتزاز داخلي . وهذا مؤشر أكيد يشير إلى أن التفصيلية حرة الختسية والمجموع قد وجدا معا . خطة مشتركة سائده تقودنا إلى جذور العمل» (٢٣)

وما يدعو للأسف أنه لا يوجد أي طريق لتأصيل هذا الاصناع الأولي القوي على الأهل في الوقت الحاضر ، كما لا توجد أية صيغة تقود الناقد نحو الاهتزاز الداخلي لمصى . «وتصبح الوحيدة التي يقسمها لنا شيتزر علاجا للعقم في هذه المرحلة الأولية للتحليل الأسلوي هي القراءة والتفهمة : ثم إعادة القراءة بصبر وثقة إن شيئا ما

سيتميز فجأة . ونفكر إلى عقولنا صانعا الألفه . ومحركا لعملية التحليل

فالأسلوبية الشيتزرية تبدو وكأنها وصف علمي للظواهر ، يستغنى عن العصر التاريخي . ويصمت عن ابتداء أحكام عقوبية ومع ذلك فإنه من الضروري ملاحظة أن مشكلة التفهوم تكمن دائما في داخل عملية الوصف الشيتزري . حيث أنه لا يبدأ بدراسة لغة العامة أو الفاشلين ، بل يقتصر على لغة الفنانين العظام . وهذا الاختيار من جانب الكاتب يفترض ابتداء نوعا من التفهوم (٢٤)

وبالرغم مما سبق هناك تناقص واضح بين تأكيد شيتزر أن أسلوبيته هي توصيف للظواهر الأسلوبية عند كاتب . وبين المبدأ الذي أعلنه العلامة النمساوي مرارا . ذلك المبدأ الذي كانت استقصاءاته الأسلوبية تدرس في ظله الكشف عن أسرار عملية الخلق ونفسه السال قبل كل شيء . وقد أدرك شيتزر بنفسه هذا النقص فكثرت في إحدى مقالاته الأخيرة مهاجما الأسلوبية السيكولوجية تلك ، التي كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام . وقد هذا في ذلك المقال تشككية أو توليفة من دراسات «الخبرة» . ومن تعريفات كلمة «الخبرة» التي يقدمها شيتزر هنا ما يسميه النقد الأمريكي ومغالطة بيوجرافية . وتظهر المغالطة البيوجرافية في الحالات التي يستطيع فيها الناقد أن يربط جنابا من عمل أحد الكتاب بحيرة له معاشة ، وتجاربه له ، وأهية أو غير وأهية ، إذ لا يمكن السماح في جميع الحالات باعتبار الرابطة بين الحياة والعمل الأدبي إسهاما في الحال المعنى لهذا العمل ، حيث أن الخبرات إجمالا ليست إلا مادة عملا للعمل الفني ، أي أنها نصف ضمن المصادر الأدبية (٢٥)

- ٤ -

ونجدر الإشارة هنا بصفة خاصة إلى المدرسة الأسبانية الأسلوبية ، وذلك لأهمية تأملاتها النظرية . ودراساتها التطبيقية . ويقود تلك المدرسة رجل يتنق في شخصيته الفنية الشاعر والناقد والأستاذ والعلامة . هذا الرجل هو «داماسو ألونسو Damaso Alonso»

وداماسو ألونسو . مثله مثل شيتزر . يؤسس ضروره الأسلوبية . مطلقا من موقف مشكل في مواجهة لتاريخ الأدبي الوصفي . ولأنه قد فهم أن التوزيع الأدبية شبه جينامات هائلة ، ترقد فيها - بدور نمبر - الأعمال المتوسطة والفاشلة جدا إلى حد ما مع لأعمى الرائدة . وقد أيقن من فهمه هذا أن مؤرخي الأدب قوة

يكرسون أنفسهم لدراسات تفصيلية لا تكون مقروءة إلا لدى عدد لا يزيد كثيراً على أصابع اليد من الزملاء المستشرقين في العالم ، وأنها إنما تقرأ للتغلب على بعد الشقة . وكما يقول داماسو أونسو : « تصاء أولئك الطلاب الذين يستطعون لامتحاناتهم وهم يلتمون كابوس تلك النصوص التي أطريت بكل لسان ، ثم اذا بها في النهاية تسقط ميتة من فوقهم . ان المؤسسة الأكاديمية تستطيع أن توفر هذا الوهم ، لأن تلك النصوص لا توجد على الحقيقة ، وأما هي نصوص ميتة »^(٢٧) .

ان الأعمال الأدبية الحقيقية خلود وإشراق . وهي تشكل حواراً أزلياً في انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها . ويحدد داماسو أونسو الأعمال الأدبية منشراً مثالية كرونتشه : « تلك المنتجات التي ولدت من البديهة جارية أو رقيقة الخاشية ، لكنها دائماً مكتفة ولادرة على أن تبعث في القارئ بدائه من أعطائها الوجود »^(٢٨) . كما يحدد للتاريخ الأدبي مهمة جديدة هي تقديم هذه الأعمال بطريقة عذبة ، لأنه لا بد أن لها قدمها حية ومضيئة ، لكنه لا يفعل ذلك إلا في دائرة مفرغة وسطحية ، لأن هذا التاريخ - كما يقول داماسو أونسو - يضم الحقى مُثَلَّثاً في تروايت حائرة من السُّل (٢٩)

ادن ما القواعد للوصلة الى معرفة العمل الأدبي العفري ؟ يضع داماسو أونسو ثلاث مراتب لمعرفة العمل الأدبي . وتأتي في المقام الأول مرتبة القارئ العادي ، وهي مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلاً عاماً من حدس كلي مستنير بالقراءة ، يشتمل حدوداً كلية أوجدت العمل معه ، أي بدائه كاتب العمل^(٣٠) . ان القصيدة تولد من حدس يحضر الكل النمسي للإنسان ، ويحتاج لحس لقارئ ليتحول ذلك هذا الى عمل عاطفي وحى . ولقاء القارئ المذكور مع العمل يسمى أن يكون عموريا وبسيطا وحالياً من العناصر الأخسية التي تتدخل بين الحدس في لقائها بهذه الطريقة . والخلاصة أن هذه المرتبة تقدم معرفة جوهريّة ونفسية ، تلك هي معرفة القارئ للشار إليها . لأنها أسس المرتبتين الأخريين القادمتين لمعرفة عمل الأدبي

والمرتبة التالية للفاقة لمعرفة العمل الأدبي هي الناقد . واساقد قارئ استثنائي ، يتمتع بمقدرة واسعة استنباطية ، فهو صاحب حدوس عميقة صافية وكلية لعمل الأدبي ، وهو قارئ قادر على التعبير بطريقة سريرة ومكتفة عن الحدوس المستقلة . والناقد يتوجه لأصحاب المرتبة الأولى في القراء محاولاً نشاطه إلى التعلم ويقرر في ذلك داماسو أونسو : « الناقد يقوم بالعمل »

ورأيه دليل للقراء^(٣١) . ان معرفة هذه المرتبة تعد حتى الآن غير علمية وغير تحليلية ، لأنها حدس عميق استثنائي ، وحدس قوى تعبري في آن . فالناقد عند داماسو أونسو فتان مريب مستحضر للعمل الأدبي ، موقف حساسية للمستقبلين في المستقبل ، لأن النقد في^(٣٢)

ان معايشة الحال الشعري لحيرة عامصة ومعبرة ، يحظى بها القارئ والناقد على حد سواء . ولكن إذا التقى كل من الناقد والقارئ يوماً مع أسئلة كهذه : ماذا يبرز مشاعري هذا البيت أو تلك القصيدة أو ذلك الكاتب المعين ؟ ما ماهية وكيفية بوع تلك الموجة من العاطفة التي تعترى نفسي ؟ من أين يأتي هذا وما علاقة هذا عياني وبالحياة التي تحيط بي ؟ هكذا في وسط هذا التيار من الأسئلة تطرح مشكلة المعرفة العلمية للعمل الأدبي . فهل يمكن أن تكون تلك هي المرتبة الثالثة للمعرفة ؟ وهل يمكن أن يكون صاحب تلك المرتبة هو المحلل الأسلوبي ؟

يركز داماسو أونسو - مع قبول منه مبدأ كرونتشه - على أن العمل الأدبي يتحدد بوحده وكيانه ، أي بوصفه كونا أو عالماً مغلقاً في ذاته . وفهم تلك الوحدة من القانون الداخلي الذي يقيم عود هذا الكون لا يمكن أن يتم عبر المبهجة العلمية ، وإنما يعتمد تماماً على الحدس . حفاظاً إن الدراسة العلمية ممكنة ، وهي ممكنة على الرغم من سبق . وهي تتم بالنسبة لكل العناصر المتشعبة أو المتشعبة في سلسلة من القصائد ، بطريقة تحقق الترتيب الكل الاستقرائي لدرجات نوعية معينة ، ولغاير تكون متحققة في عناصر شعرية كثيرة^(٣٣) . وهذه المهمة تقع على عاتق الأسلوبية ، محكومة وهكذا مسبقاً ببيكل النظام التقريبي لجوهر العمل الأدبي . وهو جوهر لا يفتح به إلا للحدث حسب . وبصحة داماسو أونسو بقوله : « من ثم لرحل في اتجاه المعرفة العلمية للعمل الشعري كما لو كنا كيقوتات Quijotes واعين منذ البداية هيرميتا ، فهناك ظواهر كثيرة علينا أن ندرسها ، ومعايير عدة يمكننا استقراءها ، إننا في المحزالتنا للحضارة نكشف استعالة وجوده^(٣٤) » . الأسلوبية - ادن - عند داماسو أونسو تتجه دائماً في خط مستقيم نحو المعرفة العلمية لعمل الأدبي (مفترية منها دون أن تدركها) . تلك المعرفة التي يهرب منها دائماً ذلك الذي يوجد في هذا العمل الأدبي ، وأهني ما به من الأشياء ذات العمق الأكبر ، التي تتصف بالبروز ، أيها وحديته

إن الخاص والمتمرد في الكلام هو ما يفهمه داماسو أونسو من الأسلوب ، وذلك لأن الأسلوبية عنده عم للكلام . وداماسو أونسو - متنبهاً عن تشكولوبي - يدعو في موضوعية إلى أن تهوى الأسلوبية بدراسة كل العناصر ذات المعنى ، الحاصرة في اللغة (العناصر المفاهيمية -

غير الإدغامية يسمح لأسلوبته بامتلاك رؤية شكلية للعمل الأدبي - على الأقل - من الناحية النظرية .

الأسلوبية - كما رأينا - يتم بالرمز (الإشارة) الشعرية
بكتلا وجهيه - الدال والمدلول وهذا يشير إلى أن
البحث الأسلوبى يمكن أن يسلك طريقين : أما الاطلاق
من الدال نحو المدلول ، وأما العكس ، أى الاطلاق
من المدلول نحو الدال . والطريق الأول أكثر شيوعا من
الطريق الثانى ، لأن معرفة الشكل الخارجى أسهل من
معرفة الشكل الداخلى ، فالدال شيء محسوس ومادى ،
في حين أن المدلول لا يمكن معرفته إلا عن طريق
الحدس .

ويتبقى أن نذكر أحيرا أن التحليل الأسلوي كما يفهمه
داعاسو فلونسو يقدم - كهدف ومطلب أحير - بعدا
سيكولوجيا ، لأن التحليل الدائر حول التداخلات
الكثيرة بين الدلائل والمعلومات يسلو كما لو كان بعيد خلق
الدالة الانتقالية التي قادت إلى الحمل واعراض بالقصيدة
في نفس الشاعر . إن داعاسو فلونسو يردد : « البحث
الأسلوي يرى عمولا بصورة مباشرة نحو اللحظة الأثرية
التي يكن فيها عالم ظاهري من التفكير والعوطف
ونوحيات الذكريات التي تتختر أو تصاغ في عروق رائق
منضبط هو القصيدة » (٣٨) .



ويطلب المجلس (أو البلدية) دورا جذريا في مهج
كل من «شيترو» و«داماسو ألونسو» . ومن ثم فإن حجر
الزاوية الذي يؤسان عليه استقصاءاتها الأسلوبية هو
المعرفة المجلسية لعنصر معين أو جانب من النص ، وهي
معرفة يتم اكتسابها من خلال اللقاء الودي بين القارئ
والعمل الأدبي . إن نقطة الانطلاق تبدأ من مجلس ما ،
ومن المؤكد أن يعقب ذلك المجلس إجراء التحليلات
المبرهانية والاستقصاءات الدقيقة عن طريق طاقات «نص
الغريبة» ، لكن يبقى المجلس الإشرافي المذكور عملا لمعامل
البوصى للبحث الأسلوبى ، ومعنى بذلك العمل الذى
يوجه ما أشرنا إليه (من تحليلات واستقصاءات)
وتكيفية

فكيف نبرز هذا الخلد؟ وكيف نجد له صيغة تجعل منه أمراً مشروعاً؟ وكيف نحصل - في ظله - على ما يؤكد أن التحليل الأسلوبى ليس سجيناً لشخصية من بجزءه؟

وأمام هذه العقبة المهيبة البائسة الخطيرة ينبغي
 شتير - إذا صح لنا القول - موقفا إيمانيا لا عقليا ،
 مرتكزا على مقولة تدمي أن للنهج الأسلوب يحتاج إلى

العاطمية - احيالية) . من ثم يوجه الأسلوبية نحو دراسة
لكلام الأدبي ، مؤكداً أن الأسلوبية ينبغي أن تكون
الأحث الكبرى والمرشدة لكل أسلوبية للكلام المعتاد ،
كما ينبغي ألا تكون صرة لما هي - في الحقيقة - أحت له
كبرى ومرشدة (٣٥) .

كل قصيدة يسمى ان تكون «تتابعاً رملياً»
للأصوات ، و «مضموناً روحياً» في آن . ومعنى هذا
ان كل قصيدة تكون من فريق من دلائل وفريق من
مدلولات ، باستعمال مصطلحي موسير : الدال
والمدلول . الدلائل تقابل التامع الزمني في الأصوات ،
وهي تعني عدداً ماسواً ألوسوانها ظواهر طبيعية يمكن ان
تقدس مادامت مسجلة مادياً . وتلك الظواهر الطبيعية أو
الدلائل - على حد سواء - هي كل ما يحل بدلاً (حلولاً
كاملاً أو جزئياً) لخدمنا للمعنى^(١٣٦) ، وهي تتميز بأنها
تقدم امتداداً متنوعاً ، بمعنى أن : «الجزئية - البيت -
المقصوعة - القصيدة» تعد جميعاً دلائل . ويفهم من
«الجزئية» لصوت المفرد - المقطع - علامة الاحراب -
الكلمة . الخ هذا شأن الدلائل ، أما المدلولات فهي
المقابل للمضمون الروحي . ان المدلول تمثيل لواقع ، يقع
كل العناصر الإحساسية والعاطفية والمغاهيمية التي يمكن
للمتل أن يستندعها إلى الأذهان

وبين الدال والمدلول تنشأ مجموعة علاقات . ودور
الأسلوبية هو تحصيل تلك العلاقات المتداخلة بين العناصر
الدالية والعناصر المدلولية ، معبرين دالا (أ) : وهذا
يحمل دلائل جزئية عديدة . (أ^(١)) ، (أ^(٢)) ،
أ^(٣) (ن) ، ومدلولاً (ب) . ويلتق (ب أ)
حاملًا أيضًا عناصر تكوينية عدة : (ب^(١)) ، (ب^(٢)) ،
ب^(٣) (د) ، وخلال ذلك يبرهن على أنه ،
فصلًا عن الرباط الكلّي بين أ ، ب ، توجد أربطة عدة
جزئية تتصل بكل زوج خاص (دال ومدلول) من
الدلائل والمدلولات (أ^(١)) ، (ب^(١)) - (أ^(٢)) ،
ب^(٢) - الخ) . إننا أمام أسلوبية قد وضعت على
عائقها ألا تشغل نفسها فحسب بالروابط الرأسية التي
تتفاعل بين - (أ^(١)) ، (ب^(٢)) - (أ^(٢)) ، (ب^(٣)) - بل
أيضًا بالروابط الأفقية التي توجد بين (أ^(١)) ، (أ^(٢)) ،
أ^(٣)) (ن) وبين (ب^(١)) ، (ب^(٢)) ، (ب^(٣)) .

ب (ن) ، وهذه السلاسل من الروابط الرأسية والأفقية هي التي تشكل انصبة كوحده عصرية (٢٧) ولكن على الناقد ألا يسيئ هذه العلاقات الإدغامية - في المقدمة - علاقات أخرى معقدة غير إدغامية - يسعى - بالضرورة - معرفتها لتفسير العلاقات الإدغامية بشكل مناسب ومع كون داماسو الموسو غير واضح في هذا الشأن ، فإنه يبدو لنا أن هذه المعرفة بأهمية العلاقات

التحديد الكلي لمدى اتساع هذا الانحراف ومفراه ، من حيث وفرة عناصر معجبة محددة ، وشيوع أبيه نحوية تركيبة معينة . إلخ

إن الإحصاء المعجمي للألفاظ (المصحوب بدراسات شارحة) قد أرحى العباد الرئيسى للمسيح الأسبوبي الإحصائي . وطبقا لما يراه (بييرجيو Pierre Guirand) فإن شيوع كلمات عند كاتب يسر واحدا من أكثر محيزات الرؤية والأسلوب عند هذا الكاتب حسب ، بل هو العامل الذى يتصرف بشكل بالغ الاقتدار فى حساسة القارىء وفى اللغة^(١٤) . ومن بين المعلومات الباهرة فى لغاتها ، التى أعطتها هذه الإحصاءات المعجبة لناقد ، تبرز معلوماتان هما معرفة ما يسمي بالكلمات الثبات (التى غير تيمة معينة ، والقيمة هى فكرة تتكرر وتسيطر على السياق) والكلمات المفاتيح (التى لها ثقل تكرارى وتوزيى فى النص بشكل يفتح مغالطة ويبدد غموضه) ، وذلك عند كاتب ما ، أو فى نص ما . ومن الناحية الإحصائية تصبح الكلمات الثبات هى الكلمات التى يستعملها الكاتب بكثرة ، ومن ثم تسيطر على عمله من حيث الشيوع المطلق . أما الكلمات المفاتيح فهى التى تظهر فى كتابات مبدع فى مفارقة مع معايير اللغة من حيث الشيوع النسبي . وعندما فإن الدراسات النظرية والتطبيقية للمسيح «الأسلوب» الإحصائي ، الذين لها وصفت إليه ليير جيرو ثم «شارلز مولر Charles Müller»^(١٥) .

وقواعد الإحصاء تمنح - بلاشك - الدراسات الأسلوبية أساسيات موضوعية تشجب اخدوس (البداهة) بما تحمل من أخطاء محتملة ، لأن هذه القواعد تقدم أرقاما ونتائج حساية ومؤشرات للشيوع .

ومع ذلك ، فإنه من الضروري التحرى ما إذا كانت هذه القواعد قادرة على قيادتنا لحول تحليل العمل الأدبى وفهمه . وقبل كل شيء ، ينبغي أن نتفحص تلك الدراسات التى تؤدى فيها النتائج الإحصائية إلى عناصر قاصرة لا تسهم فى تفسير العمل الأدبى . حيث إن الوسيلة الوحيدة لكى يصبح من المشروع تطبيق القواعد الإحصائية فى تحليل الأعمال الأدبية هى إثبات أن هذه القواعد قد تعمل من الممكن النقاد فى النصوص بفهم أكثر دقة ، وعميقة أكثر انصيافا واحكاما وعمقا . إن العمل الإحصائي قد ينتهى بسبب مثوبة ومقدور إيجابية وأرقام مضروبة بعضها فى بعض . إلخ فى حط صيغته ذات مرمى فى النص الشعري . وكل هذا قد خطى بأعظم قيمة من الناحية اللغوية ، لكنه قد عفى فى شأنه صيغة عجز قدى أمام النص الشعري . وفى المقام

عقربة وإيمان فى عرض النصوص وشرحها . فى عملية تشبه علم اللاهوت الذى يعتمد على الرؤية والكشف أيضا ، يكشف «داماسو ألبوس» جيدا عن شكوكه المسجبة وفقه الروحي ، كما يعترف فى مقال حديث له بأن المجلس الأولى - وهو رجم الاستقصاء الأسلوبى - يمكن أن يكون غير منصف وفاقدا للدقة ، على نحو يقرب عليه - كما هو واضح عدم تماسك أى تحليل يعقبه^(١٦) .

هذه النقاط المرتانة فى مسيح «شيترو» و«داماسو ألبوس» تفسر البعد العميق الذى آثاره شارل برونو Charles Bruneau فى مقال مشير للجدل . يعارض فيه الأسلوبية المثالية بأسلوبية لها جذور تنتمى لسويسر^(١٧) . وقد خلق «برونو» مع «و. ل. فاجير R. L. Wagner» مدرسة هامة فى السوربون للدراسات لأسلوبية^(١٨) . شجبت مسيح شيترو واتهمته بالانطباعية ، فى الوقت الذى اقترحت فيه «أسلوبية الكتّاب» التى يمكن أن تحمل بحذارة اسم «علم لأسلوبية» . إنها تعتمد على الحد التحصيل الدقيق لكامل - إلى أقصى حد - لكل العناصر الأسلوبية المختلفة ، التى تقع فى عمل أو فى مجموعة من الأعمال الأدبية ، وتلتزم بروح الخصب للنص ، والتصل وحده ، طبقا لما يفهم حريا من ذلك ، وتتخلص بحرم - خلال عمليتها - من كل التركيبات التأليفية الطموح والمكررة . البجمة هى التفسيرات المشوبة - قليلا أو كثيرا - بالاستبطات الذاتية

وهناك مفهوم للأسلوبية شبيه بمفهوم برونو المذكور . يأخذ به كثير من تلامذة اللغوى الانجليزى جون فيرث John Firth^(١٩) . ويتأسس المفهوم الأخير - وبحرم - على التوصيف اللغوى الدقيق الذى يستخدم نظاما وصفاً يحاول أن يناسب تحليل كل الملامح التى قد تحمل مدلولاً أسلوبياً^(٢٠) .

هذه الأسلوبية (صد المثالية) - التى تسفر عن أعظم ثقة مثوبة فى مواجهة العوامل الحسية - وتتأسس على عناصر محبوبة وموضوعية ، وجدت تعبيرا صافيا عما فى ذلك المسح الذى وصف بأنه «أسلوب» - إحصائي . وما لاشك فيه أن تطبيق القواعد وللناهج الإحصائية فى البحث للسيطرة على اللغة بشكل ترشيها هاما فى علم اللغة الحديث . وقد صارت نتائج خاصة ، خصوصا فى باب عمل المعالج القائمة على دراسة اشتغاقات الكلمة واستعداداتها ونماذجها^(٢١) .

وإذا عرفنا أن الأسلوب نفسه يتحدد بأنه انحراف فى مواجهة المعيار الطبعي ، فإن هذا التحديد يتطلب التحليل الإحصائي لأسلوب كاتب ما أو نص ما ، بهدف

التالى ، فإن القواعد الإحصائية لا تبدو قادرة على أن تصنع في اعتبارها جوانب كثيرة بالغة الدقة والتعقيد من الظواهر الأسلوبية ، كاللحن الكلى ، والإلتصاقات ، والتأثيرات الإيقاعية ، والقيمة ، وتأثيرات النصوص .. إلخ . إن كمية العناصر التركيبية لنص أدنى تبدو لنا - في واقع الأمر - أداة قظة لأمر القيمة الجمالية عند النظر إلى هذه القيمة في جميع مستوياتها واستدعاءاتها (الرمزية - الأسطورية - الاجتماعية ... إلخ) . ويقول بير جيرو - على سبيل المثال - إن «الكلمات تعمل وترى وتلمب ، وفي إمكانها أن تتكرر أكثر من خمسين مرة في فصالة» فاليرى «دون أن يشفها هذا التكرار ، لأن تلك الكلمات تصنف لمصعب ضمن الكلمات الأكثر شيوعا في اللغة» (٤٧) .

إن هذا التصنيف يبدو - كما يلاحظ في كثير من السداد «جيرالد أنطوان Gerald Antoine - مبررا كل التبرير من الناحية الإحصائية ، ولكن يكفى كل من له معرفة متوسطة بأفكار «بول فاليرى Paul Valéry» الجمالية أن ينظر في شعره ليدرك أن هذه الكلمات بالغة الأهمية لفهم مؤلفه La Jeune Parque (يعنى فاليرى) . أليس فاليرى نفسه - على سبيل المثال - هو القائل عن نفسه : «إن حركة روعي الأولى كانت التفكير من خلال الفعل» (يفعل) ١٩١ «إن الفكرة (يفعل) هي الأولى والأكثر إنسانية» ويشرح «بمى وصف طريقة لـ «يفعل» ، فهو ليس إلا إعادة لـ «يفعل» عن طريق الفكر . إن «ماذا وكيف» - اللذين ليس سوى تعبيرين عن متطلبات تلك الفكرة ، يقومان نفسيهما عمدا وفي نصف ، مطالبين بإجابة عنها يفرضها غرضا وبأى ثمن (٤٨) . أليس المطلق الشعرى عملية تصنع طبقا لما يقول فاليرى ؟ ألا يجعل ذلك مفهوم الإنسان والروح ؟ إن الأمر كما قال فاليرى شخصيا : «إن عدد الاستعمالات الممكنة لكلمة واحدة عند (شخص ما) أكثر أهمية من عدد الكلمات التي يحتمل أن يستعملها» (٤٩) وفي مقابل هذا تقوم الإحصاءات المحققة عن طريق الآلات الحاسبة أو عن طريق غيرها بتبسيط الأمور بمقايضة ، فبين اللفظ [يفعل] الذي يستعمله المتكلم العادى كثيرا (أى هذا الفعل [يفعل] الذى هو أحد الأفعال الأكثر ابتدالا واستعمالا في اللغة ، حتى إنه فقد معظم مقدرته الإعلامية) وبين اللفظ (يفعل) عند اللغات للخدمة المتكلمة (مثل فاليرى) تبرز هوة تمثل مسافة كبيرة .

- ٦ -

إن الأسلوبية الأدبية الحديثة تعدم لنا كثيرا من الملامح والاتجاهات . وحتى يمثل ذلك يمكننا تصحيح البيولوجيا

التقنية للأسلوبية الحديثة التي أعدها «هلمت هانزفيلد» Bibliografía Gtica de la nueva estilística: Madrid. Gredos, 1955)

فجانب الدراسات التي تناول كاتبها أو هملا أدبيا نجد دراسات تفرغت لدراسة أساليب عصر ، أو عناصر أسلوبية معزولة ومفردة ، سواء عند كاتب أو في عمل أدنى أو في عصر أو في حركة أدبية بل في أدب أمة بأكملها . وقد تكون تلك العناصر الأسلوبية المعزولة (بمقصد الدراسة) : (الصيغة - الاستعارة - التصانيف - للبالغة ... إلخ) كما نجد أيضا دراسات حول «موتيمات أسلوبية» الموت والحياة - الرمان - الفراغ - الطبيعة ... إلخ ، أو مقارنات أسلوبية بين بعض النصوص أو بين المعالم الأسلوبية لمسيرة للأجناس الأدبية . وبعد كل تلك الدراسات الأسلوبية الكثيرة - المفرقة - والجزئية فإنه قد حان الوقت - حسب رأى بعض الباحثين - لدراسة التركيبات الكبيرة ومكونات ما يمكن أن نسميها نمطية الأسلوب . وهكذا قام «هنرى مورييه Henri Morier» بنشر دراسة سيكولوجية طموح للأساليب منذ سنوات قليلة ، عرض في صفحاتها ملاحظات نفاذة ، وثبت لمصطلحات جمالية وكاريكاتورية .

وكما لاحظ شيتزرجي فإن الأسلوبية قد جاءت لتؤسس نقطة بين نظامين ، بقيا يرغم عقد للمصاهرة بينهما متباعين ، هما علم اللغة والنقد الأدبي . وهذا التعاون بين نظامين متداخلين أمكننا الحصول على نتائج خصبة ، ولكن أعقب ذلك اضطرابات ينبغي شجها والقضاء عليها . وأكثر هذه الاضطرابات جوهرية وضررا لتخصار العمل الأدبي إلى واقع لغوي ، وإن كان هذا الواقع اللغوي هو مصدر الاستنباط لما بين علم اللغة والأسلوبية من وجوه اتفاق ، ودعماء الشرط الذي يمل على دراسة العمل الأدبي الانصاف بالتحليل اللغوي الأسلوبى . وفي الحقيقة ، فإن الأدب لا يرتبط بالرباط حصا وبسبب باللغة التي هي مادة أساسية لخلق العمل الأدبي ، ولكن العمل الأدبي عمل فنى وموضوع جمالى ، أى أنه واقع مختلف عن المادة التي صيغ بها . وفي ظل المصطلحات البنائية يمكننا القول إن النظام الأدبي نظام علامات ثانوية ، أو نظام علامات لما أكثر من مدلول طبقا لمصطلحات «جيمسليف Hjelmslev» ، لأنه يستعمل كدال نظام علامات أولى هو النظام اللغوي . وإذا كان الأمر كذلك فإنه من الواضح أن معرفة نظام لا يستدعى التعرف على نظام آخر ومن الواضح أيضا أنه من غير المناسب التحول المبسط من صبح إلى آخر ، ومن قاعدة في البحث إلى قاعدة أخرى . وبالرغم من

هذا فإن معرفة النظام الأولى قد يكون عاملا مهما لمعرفة نظام الثانوي .

وما يؤسف له أن هذه الاستقلالية البعثة للمناهج ، انقضى تطلبا لطبيعة العميقة للغة والأدب ، أصبحت متجاهلة أو مخفية عند كثير من اللغويين ، كما لو كان كايما معرفة النظام اللغوي ومعرفة اللغة التي كتب بها العمل الأدبي علميا ، لتحقيق فهم جيد لهذا العمل الأدبي عند هؤلاء اللغويين يدهون لأنفسهم - وباختيارهم - حقوق دراسة العمل الأدبي من اللغويين . ولا يستطيع أحد أن يدين أو يثني من شأن دراسة لغوية لعمل أدبي ما ، ما بقي أصحاب هذه الدراسة في منطقة نفوذ اللغة . بيد أن الذي يبدو لنا موضع انتقاد كبير هو أن تظهر أمثال تلك الدراسات متكلفة تفسيريا واضحا ، ومدعية لنفسها السيطرة الكاملة على العمل الأدبي

ومن المستحسن أن نشير إلى أن هذه الملاحظات لا تساق لتقليل من أهمية علم اللغة في الدراسات الأسلوبية ، ومن ثم في النقد الأدبي ، وإنما لكي نوجه الأنظار إلى ضرورة المحافظة على مناهج الطائفة في حالة انحصار ، بفرض أن التعاون الوثيق بين النظامين - كما ذكر بيرمانشرى في بصفاء - لا ينبغي أن يخلط بأمر استعمال نظام لآخر^(٥١) . والحق أن علم اللغة يجمع الأسلوبية - بجانب مبادئه الأخرى - حصرا أساسيا ، وهو معرفة ميدان اللغة ومخاطها ، والمباراة اللغوية القائمة في تاريخ كتابة العمل الأدبي وخلقها - وفي الحقيقة ، فإن لأسلوب إذا أمكن أن يُحدّد بأنه الحرف في مواجهة المعيار ، في صورة انقفاء بين الإمكانات التعبيرية لنظام لغوي محدد ، فإنه يترتب على هذا عدم احتمال إمكانية الاستعانة بمعرفة المعيار والنظام لشرح هذا الانحراف والانتفاء وتقويمها بطريقة صائبة . ومن هذا المنظور يستتبع في برأهمية إبراز حقيقة التداخل بين أسلوبيتين واحدة للغة والأخرى للكلام ، ومن ثم اعتماد كل منها على الأخرى .

وكما نرى عند فوسلو وشييتزر - وإلى حد ما عند داماسو أوسو - فإن الأسلوبية تعرض لنتيجة سيكولوجية ، تقل - كصمود أساسي - وجود رابطة مباشرة ومشاركة بين المعاصر الأسلوبى والعالم الداخلى لؤلؤه . وهكذا فإن التحليل المتوالت لعمل أدبي ما يبنى في خدمة «دراسات تناسلية بين المولود الأدبي وخلقها» - سواء كانت هذه الدراسات محدثة كثيرا أو قليلا ، ولكن مثل هذا التحليل مقل - دون شك - بأخطار الزيف البيوجرافى الذى تحدث عنه شييتزر ومحدوده .

مثل هذا المفهوم السيكلوجى للأسلوب يمثل تمسيرا خاطئا في الرومىتيكية الحديثة لمباعدة «بولون Buffon» الشهيرة القائلة بأن «الأسلوب هو الرجل نفسه»^(٥٢) ، وهكذا يقتصر ابتداء أن الخلق الأدبي هو صدى وانصهار لحساسية ومزاج . وليس من الضروري التكرار في هذا المقام للانتقادات الموجهة لكل نظرية خلق أدبي مثيلة ، لكننا لا نقاوم إغراء نسخ ما كتبه «ماكس جاكوب Max Jacob» حول هذا الأمر عام ١٩١٦ في مقدمة كتابه Conner a des بولون : الأسلوب هو الرجل

نفسه . مما يضى أن الكاتب يسعى أن يكتب بنفسه . إن هذا التحديد تحديد صحيح لكنه يبدو لي غير دقيق ، فإن ما يعرف بالرجل نفسه ليس إلا لغته ومن ثم حساسيته (ص ٢٤) . ونفهم من ذلك . أن الرجل يعبر بكلمات هي له خاصة ، ومن الخطأ أن يعد تعريفا للأسلوب فلماذا التجشم لمشقة إعطاء الأسلوب في الأدب تحديدا متعدد الجوانب يستمد من كل ما هو متصل بالأسلوب في الفنون المختلفة ؟ الأسلوب هو إرادة ذات لاستخراج الجوانب في برالى غير أدوات مختارة . ومثلما نجد عند بولون يعم الخلق بين ما يعد لغة وبين ما يعد أسلوبا ، لأن هناك رجالا قليلات يمتلكون الرعة في من إردى هو مهم الخاص ، ولأن الجميع يمتلكون الرعة في إنسانية التعبير^(٥٣)

هذا للمفهوم السيكلوجى للأسلوب مسئول عن طريقة في النقد الأسلوبى تسودها الانطباعية الجاهزة والشعالية البيوجرافية متصلة في شكل البحث عن إحساس أو عاطفة للكاتب خلف رنين لفظي أو كلمة أو بناء تركيبى . إن هذه الطريقة تؤدي - ولا شك من ذلك - إلى حل العمل الأدبي وإفادته كموضوع جبان .

ولم هذا السلوك الأسلوبى - كما نصح ليوشيتزر في أواخر أيامه - يجب اعتبار موضوع الدراسة الأسلوبية هو التنظيم الحرفى للعمل الأدبي ، أى طريقة استخدام الكاتب للغة لا ليجار عمل لى . ومن أجل هذا من الضروري أن يحل محل المفهوم السيكلوجى للأسلوب مفهوم وظنى مثيل لما يقترحه الأستاذ «هيركولانو دى كارفالهو Herculano de Carvalho» من مفهوم يكشف عن نفاسة من وجهة نظر لغوية صارمة ومن وجهة نظر أخرى أدبية لمهم الأولى : «الأسلوب هو الموضوع الموضوعي من الملامح للميزة الشكلية المطروحة في نص نتيجة لتأليف الأداة اللغوية مع للرامى النوعية للفعل الذى ولد هذا النص بحال»^(٥٤)

ولكن ألا يوجد - وراء واقع الأسلوب واللامع الأسلوبية في النص - صل أسلوبى ، ومن ثم عامل أو

دات قد ولد وكيف أو حدد واقع الأسلوب ؟ أليس من الضروري دراسة هذه الجوانب في الأسلوب ؟ لأرب في ذلك ! لكن الأمر كله يعتمد على البصيرة في النظر وعلى المنهج المتبع . من الضروري الانطلاق من نقطة بدء هي تحديد مفهوم مناسب للفعل الخلاق دون البحث عن علاقة مباشرة وعاجلة بين واقع أسلوب وداتية كاتبه ، إنما يجري البحث عن دعامه في المعارف التي يتيحها علم نفس الحديث . وهكذا نص في عمله عدد من القاد صرب ثم أمثلة : جان ستاروبينسكي - جان بير ريتشارد - شارل مورو . وبين هذه الدراسة المنهجية الهيكلية لتسمية كاتب ما ، المشقة عن تحليل أسلوب ، وبين الأسلوبية السيكولوجية التي تعتمد فقط على الخلد والانتطاعية ، يوجد بون شاسع . واعتقد أن تطبيق التحليل النفسي في ذلك الميدان من الأسلوبية بمعنى متصفا توسيع وإكمال مفهوم الأسلوب المذكور عبر مصطلحات الانتقاء أو التوافق ، أو أي مصطلحات مماثلة ، لأنه هكذا يبرز الملصق غير الواعى لاستعمال بعض العناصر الأسلوبية مثل الإلحاح على بعض الأنماط واستعارات وغير ذلك . وبهذه الطريقة تعود في أسئلة مفهوم الأسلوب عوامل تاريخية : تراث بلاهي وأجناس أدبية ، ومصادر وتأثيرات كالجحجج عجايب عوامل نفسية ، ومرام جمالية .

وبدا أمكن للاستعمال المصائب للمعارف (التي يصرحها نص) عند محل نفسي أد يؤدي إلى إعناء وضبط مفهوم الأسلوب كما رأينا ، فإن نفس الشيء يحدث عند الاقرب بين الأسلوبية وعلم الاجتماع . فالأسلوب مؤلف أو عمل أدبي يرتبط في عمق برؤية محددة للعالم وللحياة ، وغيرة (اجتماعية وعقلانية) معينة . والتحليلات الأسلوبية المنصورة على الوقوف عند الأبنية البلاغية الشكلية في العمل الأدبي ، تعمل تلك العلائق الهامة ، والإيحاءات التي يستند عليها الأسلوب . وفي مقابل أمثال تلك الطرق بالأسلوبية ، يعرض أريخ إرباخ في عمله المشهور Mimesis⁽⁵⁴⁾ مفهومين لا شكليا للأسلوب يحدد معنى كلمة نسوب بالطريقة الخاصة التي ينظم بها كاتب ما الواقع ويصوره ، من ثم يحدد مهمة الأسلوبية في دراسة الدلالة الأيدولوجية والاجتماعية الكامنة تحت أي أسلوب ومدلا من العلاقة بين الأسلوب والعاطفة كما وجدنا عند شيرر تبرر هذه الرابطة بين الأسلوب والأيدولوجية من ناحية . وبين نفس هذا الأسلوب وتصوره للواقع من ناحية أخرى

وهناك موقف مثل ، يحاول أن يحصره أحد تلامذة فلامسو ألوسون وهو «كارلوس بوسونيو Carlos Bousoño»

ويتعلق من تأملات «أوريغيا إي جاسيت Ortega y Gasset» حول قبة الأحوال المحيطة بالك «أنا» وبنائها ، ومن ثم يدخل في عمل الأسلوبية «الأن الاجتماعية للكاتب» ، وتعد الرؤية الكوبية للفنان واحد من العناصر الأساسية في توليد أسلوبه ويردد كارلوس بوسونيو : إن شخصيتنا لا تبقى تسهلكت وتعد في «أنا» الجسم ، ومن ثم فإنها تستوعب - وأصر على ذلك - الأنا الاجتماعي الأكثر أهمية وكما «من تلك الشخصية وإلى هذه الدائرة من الشخصية يعبر ما هو جسمي أو شيت في القصيدة : العناصر السلاية مثلها مثل لغة الكلام في عصر أو حقبة ، وأيضا اللغة النوعية بسجنس الأدبي المعطى⁽⁵⁵⁾ . ونحت هذا المنظور لأن الأسلوبية تتجاوز التحليل المخص المتواقت للبدال والمبدلون ، وتستعيد بعدا محطيا (غير متواقت) وأيدولوجيا ، متحولة بذلك إلى أداة كاشفة لتاريخية العمل الأدبي

● هامش البحث

• المصادر والمراجع

1. Cfr Stephen Ullmann, *style in the french novel*, Cambridge, at the University press, 1957, p. 3.
2. Charles Bally ya había publicado en 1905 un précis de stylistique (genève Eggmann)
3. Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 20 ed., Heidelberg, Winter, S/V, t. 1, p. 6.
4. Ibid. m p. 16
5. Ibid. p. 16
6. Ibid. p. 18
7. Ibid. p. 19
8. Eugenio coseriu, *Teoría de lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, p. 105.
9. Jules Maruzcau, *Précis de stylistique française*, 20 ed., Paris, Masson, 1965, p. 16.

يراي Bolelli يوضح في وظيف نتائج هذه الأفكار إذا وجدت أحداث لمرة لا يمكن استخلاص في النسخة الحالية - بناء على كروميه Cree فكيف يوجد ما هو غير شمر بجانب الشعر ؟ ومع ذلك فإن كروميه لا يصل لنتائج واضحة وقها يدو قته يحد الأمره بأن تلفت القري يمكن أن يفهم كتيه مختلف عن نفس ، ومختلف في

34. Ibid. p. 400.
35. Ibid. pp. 284-285.
«دلماسو أوسو لا يوافق» - «مثل كروث» - على وجود اختلاف جوهري بين الكلام العادي واللغة الأدبية اللهم إلا في الصيغة والدرجة.
36. Ibid., p. 31.
37. Ibid., p. 405.
38. Ibid., p. 406.
39. Cfr. Dámaso Alonso, Finales de Antonio Machado, cuatro poemas españoles, Gredos, 1962.
40. Charles Bruneau, «La stylistique», Romance philology, 1951, V.
41. انظر إلى الأعمال الكبيرة لهذه المدرسة في
Pierre Guiraud, La Stylistique, Paris, P.U.F., 1961, p. 82.
42. انظر عرض هذا المفهوم في الأسلوبية في كتاب
Nils Erik Enkvist, John Spencer & Michael J. Gregory, Linguistics and style, London, Oxford University Press, 1964.
43. Nils Erik Enkvist, «On defining style», Linguistics and style, p. 49.
44. XXXX
هذا التمثال عام 1976 وما في العدد بلوجرافيا وثيقة عن ثلاثة للشار إليها
45. Pierre Guiraud, 2. caractères statistiques du vocabulaire, Paris, P.U.F., 1954, p. 97.
46. إرجع إلى أعمال Pierre Guiraud، مختارة، إضافة إلى المرجع السابق.
47. P. Guiraud, les caractères statistiques du vocabulaire, p. 61. Cfr. Géraud Antoine, «La stylistique française. Sa définition, Ses buts, ses Méthodes», Revue de l'enseignement supérieur 1959, I pp. 56-57.
48. Paul Valéry, Œuvres, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1957, I, p. 891.
49. Ibid., p. I, 180.
50. Pierre Mecheray, pour une théorie de la production littéraire, Paris, François Maspero, 1966, p. 16.
51. في الواقع، فإن يكون لم يرهف ذلك التأكيد، بأن الأسلوب يترجم طابع صاحبه. وقصاري، ما ذهب إليه من معنى أن الأسلوب شيء غير متصل عن صاحبه، غير شيء، يقتضي إليه بشكل خاص، بخلاف أعمال ومعارف واكتشافاته، فهذه الأشياء جميعا خارجة عن بعكس أسلوبها.
52. Cfr. Cap. III, p. 102 (الفصل الثالث).
53. Gerald Antoine, I, p. 28. راجع حاشي 27.
54. José G. Herculano de Carvalho, Teoria da linguagem, Coimbra, Atlântida 1967 p. 303.
55. Erich Auerbach, Mimesis La realidad en la literatura, México Buenos Aires, Fondo de Cultura económica 1950.
وحول منهجية أويرباخ في الأسلوبية أوسع في مقال الهند
ن Aurelio Rancaglie الذي هو عبارة عن مقدمة للترجمة لأوبرا (Tornio Einaudi, 1956) في
كتاب Mimesis للشعر.
56. Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre, 2a Madrid, Gredos, 1968, p. 21.

- نفس الوقت ويعتبر الطريقة من النطق. وفي الواقع، قد واصل بسيرة في هذا الطريق أتباع كروثه الذين يصممون على تحية مقال الكلام بشكل متصل عن الحراك والنطق وعلى إمكانية الرؤية القصورية والملا أدوية للتسوية التحليل، وعلى واقع أن اللغة نظام من العناصر الوظيفية، انظر
10. Tristano Bolelli, per una storia della ricerca linguistica, Napoli, Morano, 1965, p. 258.
11. Texto incluido (نص من نص) en «Los Discursos de varia Fila soña. I (Bari, Laterza 1959)» y publicado en T. Bolelli, op. cit., p. 366, de donde traducimos وهو مصدر ترجمتنا.
12. Positivismo idealismo en la lingüística. Madrid. Editorial poblet, 1929.
هذا المؤلف يتضمن Karl vossler, positivismo y idealismo en la lingüística.
13. Ibid., p. 92.
14. Cfr. René Wellek Y Austin warren, Teoría literaria, p. 219.
15. Karl vossler, Filosofía del lenguaje, Madrid, C.S.I. p. 41.
«تكتيك أي نصيبه وسببولوجيتها يتطابق مع تكتيكاتها».
16. راجع أعمال كارل فوسلر في أي بلوجرافيا تتوافق
17. نفسه
18. Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria, Gredos, 2a. ed., 1961, p. 16.
19. Leo Spitzer, «Les études de style et les différents pays» in langue et littérature, actes du VIIIe Congrès de la Fédération International des langues et littératures modernes, Paris, des Belles lettres, 1961, pp. 26-27.
20. Leo Spitzer, Crítica stilística e Storia del linguaggio, Bari Laterza, 1954, p. 67. 68.
توجد طبعة جديدة لنفس الكتاب عام 1976 بنفس دار النشر تحت
Crítica stilística y Semántica Storia.
21. Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria, p. 51.
22. Ibid., p. 34.
23. Ibid., pp. 50-51.
24. Ibid., pp. 50-51.
25. Leo Spitzer, Critica Stilistica e storia del linguaggio, p. III.
26. Leo Spitzer, «Les études de style et les différents pays» in langue et littérature, p. 27.
27. Dámaso Alonso, «Towards a knowledge of Literary works», The Critical moment. Literary criticism in 1960 & Essays from the London times literary supplement. New York Toronto, Mc Graw-Hill Book Company 1964, p. 148.
28. Dámaso Alonso, Poesía española, reimpresión de la 5a ed., Madrid, Gredos, 1971, pags. 204-205.
29. Ibid., p. 205.
30. Ibid., p. 38.
31. Ibid., p. 204.
32. Ibid., p. 204.
33. Ibid., p. 399.

مع الثالث

بين المقول الشعري والملفوظ النفسى

الدكتور عبد السلام المسدد

■ ■ ■ للتقدم على الأدب من الخطر أحيانا ما له عليه من الفصل والزبد بأخذ بعضه من بعض ليزاكنكم حتى يحتجب القول الأدنى وراء القول النقدي ، وهذا الأمر يصدق على المبدعين من الأدباء إذ يقدون بحط أقلام النقاد ، من نمرس منهم بالنقد ومن هو في تسليق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو النقد استعدادا لشموخ حتى أن يكون من القدار الأدب سثار على عجز النقد وعدده تكاليف الحجب بينك وبين المقول الإبداعي ويزيدك اضطرابا تجلس من من البحث يظن أنها قوام العلم في أنت ، قبل الإصداغ بحكم ، محمول على بين كل ما سبقك إليه غيرك من أحكام ويقال إن ذلك سمه الأمانة وميرة البحث الموضوعي ، وعلى هذا الضرب شأننا اليوم مع الثاني

ومطمح البحث أن نقرأ شعره قراءة تشق سجوف ما تراكم فلا تأخذ من مخرج النص إلا عتبار ، وأوله المعطى التاريخي .

الشرعى . وقد حل مع أبيه طويلا منذ حدثه منه تعد بقلاات اخطة للمعية ، طمع كياه بسعة الآفاق في اليشة ولتعكير . وفي سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة . فكار به ثراء في التكوين ، وعزارة من المعرفة ، وبداية إنتاج . وفي سنة ١٩٢٧ ظهر شعره بمجموعا في المجلد الأول من كتاب زين العابدين التوسى «الأدب التوسى في القرن الرابع عشر» كما ألقى الثاني في نفس السنة محاضرة نادى قداما الصادقية كان موضوعها «الخيال الشعري عند العرب» . وفي سنة ١٩٢٩ حلت به ررية فقدان والده . فعضلة تضحم القلب بما

تلفد عاش أبو القاسم الثاني في الثلث الأول من قرننا بين سقى ١٩٠٩ و ١٩٣٤ في إطار تاريخي تميز بمترة ما بين الحربين والثارم لاقتصادى العالمى . وقد كان العالم العربى الإسلامى وهو يروح تحت كابوس الاستعمار يدمع جزيرة التارم السياسى والاقتصادى ، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تغير مرور بقطة الوعى القومى في المجتمعات المستعمرة .

وكاست ولادة ألى القاسم بالشاية في الحبوب التوسى سنة ١٩٠٩ من أنب زهرى التكوين . ريتوى الثقافة . تفرغ طويلا لحطة القصاص

اصطبره فعاد إلى مسقط رأسه تشده العائلة . وفي سنة ١٩٣٤ توفي الشابي وهو يستنسخ ديوانه «أغاني الحياة» إعداداً لطبعه .

• • •

فأقول ما يقف عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشابي عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن ، وهذا ينجز عنه طبعاً قصر في حياته الأدبية على الخصوص ، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبي عند الشابي يمكن حصرها بين سنتي ١٩٢٦ و ١٩٣٤ وهو ما دون المقدم من السنين . أولها محاولات فيها من جزر ، وآخرها تقطع ظرفي للآسيار الصحي الذي حل به فالسنوات التي قد تنقلص إلى خمس أو ست في الحساب .

على أن الاستقراء الموضوعي لحياة الشابي باستنتاج الوثائق التي أرخت له تاريخاً وقائماً ، وكذلك الاستقراء النقدي باستنتاج أدبه ولاسيما شعره بالنظر الباطني بمكنان من استجلاء بعض المقومات التي ألبت عليها شخصية الشاعر ، وأول تلك الميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «الموهبة الشعرية» فلقد نجح بضججه الشعري المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صامها ولما يدرك تمام الخامسة عشرة ، وطالع هذه القصيدة .

أيها الحب أنت سرّ بلائي

وهمومي وروعنسي وعسنالسي

كما نجحت موهبته الشعرية في خسارة الإنتاج الشعري وبالتالي صغرما وهذه الخسارة نسبية لا محالة ، لا تدرك إلا بأن يقاس إنتاجه كميًا بالمدى الزمني المحدود الذي قبل فيه .

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة ، تجل ذلك في تكوينه العصامي إذ كان ميّالاً إلى استكمال ثقافته الصاربة في التثديد ابتداءً بركائز المعرفة المتجددة ، ورغم أنه كان من ذوي اللسان الواحد فقد غالب وحدوية المعرفة وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربي كان له منها معين وافر خلّى إحساسه الشعري ونوع رؤاه الأدبية . على أن قوة لإرادة عند الشابي قد نجحت أيضاً في مجال المغالبة : مغالته لمواقف المجتمع ، ومعالته لمعارض الداء الذي كان يكسر من جناحه الشعري يشده إلى أرض الرثابة والدون . ولتأتي شعره براهين من المقارقات التي فصحت حبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه ، فلما نجح له البريق في الناس قارعهم ، وقارع زبهم في ضرب من التحدي لا يصمد له إلا ذوو المعائم الحديد .

إلا أن هذه الإرادة قد كانت تتجاذبها من طرفها الآخر حساسية يافضة لعلها العنصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر . والحساسية وإن كانت قاسماً مشتركاً بين الشعراء بل بين أفراد الجنس الأدبي ، فإنها إذا وجدت عند الفنان تصاعدت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هي نفسها معين السعادة والشقاء يتراوح الشاعر بينهما في دوران ديدني . وهكذا كانت السمة المميزة لأغاني الحياة الإحساس الشعوري الدقيق . ولوجدت العاطفي الغرير ، وإليها تنصاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صوراً طفق معها يسبح صور لأحلام أو صور المقدمات المحرمات في نفس الفحظه .

أما على صعيد الشخصية الخارجية ، تلك التي تجسد المواجهة الماعلة ، فإن أهم عناصر تكوينها وتطورها في نفس الوقت عند الشابي إنما هو طابع الوعي الحاد :

فن وعي في سواء بواقع الأدب العربي في عصره وقد رآه مريضاً ، أو بواقع الأدب العربي القديم وقد قرأه له جالفاً ، إلى وعي سياسي بواقع شعبه للمحن يوزح تحت كابوس السيد ، إلى وعي وجودي هو تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري المعرق بين مقتضيات الجسم والروح .

• • •

اتعمقت كل هذه الخصائص على شعر الشابي فجاءت به أدباً عالياً بقلقه ، صادقاً بحيرة ، عنوانه الطبع الأصيل ووجهته تحت ما في الذات الموجهة ، فكان أدب التحدي للأعاط الزائلة بغية إقامة دعائم القيم الحق ، وكان أدب الرفض الخلاق . غير أن تفاعل العناصر المكونة مع الحساسية الداخلية ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخلية ، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأزم فكان متغنياً بروايد المأساة وإذا هو صورة للتنزق والصراع .

• • •

والفرق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النفسي ينعكس معها انشطار الوعي الشخصي بفصل صموت خارجية أو تفاعلات داخلية . فهو إذن حال نفسية انعكاسية تنبع من نقص تجربة دائية واعية أو غير واعية ، فالفرق تجربة جاهرة لدى الأدب تتحول عبر الحساسية النفسية معينا خصبا يغذي أدبه بروح وجودي يصطبغ بعبره عه بالمرارة المأسوبيةوما كان للتمرق أن يستحيل مولد خللاق لولاه قوة محرقة تفجر الطاقات الكامنة في نفس الأدب ليبرر عن حالته الكائنة ومآله الصائر بما يصور عادة عطا من التجارب الإنسانية ، فإذا بالآثر المعنى يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع

وتطور هذه الظاهرة النقدية الحساسية - كما تلهم بها أنساق الصياغة الشعرية ضمن نسج البناء الشعري - في أغاني الحياة على ركح ثنائي محوره : عاطفي وجداني ، وتأمل فلسفي

ولقد اختلفت مشارب النقاد في تفسير تجربة الشابي الوجدانية وتأويلها ، والسبب في ذلك أن المصادر التاريخية غير صريحة في هذا المقام ، فالوصوح ظل يمتفر إلى شهادات وثائقية ، ولاشت أن أبرز ما تبين من مميزات شخصية الشابي قد جعل الشاعر ضحياً بنفسه على الآخرين ، قاسياً عليها في كثير من الأحيان ، ثم إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى صرب من اقتحام المشاكل المتصارعة في النقد الأدبي . فغاية ما يرمى إليه الناقد أن يقيم الأثر المعنى على مصاب الملقوظ المصاغ وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد بضمحل وقعها ما لم تقم في النص الملقوظ شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسج المقول إلا نشأت بالإفصاء النفسي . أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هذا نقدي فإن ذلك معصم يرضح الأدب تحت سطوة التاريخ مبعده عن قلبه

• مع الثاني - بين القول الشعري والمفرد النفسى

وعندئذ تتجمع الأضداد فى ثنائيات السلب والإيجاب متناظرة عن
كفى الصدر والعجز -

يا صلاب الفؤاد يا سمّ نفسى
فى حياتى يا شكنى يا رخائى

هكذا تشتد صغوط التناقضات ، وإيلا لم المتعارفات على إحساس
الشاعر وكيانه الوجودى ، فتعجز نفسه فى الحب تعجزا متأثرا ينتج بها
منحى للأساسة القائمة على الترقى يعديه الشعور بالحيف والحرمات ، فيصور
الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويرا انتحاريا فيه كثير من مظاهر
التحطيم اللذائى لنفس تحزقت حتى تصدعت ، ثم انصهرت فى بوتقة الألم
مروّجت عليه حتى بلغت بصاحبا روحا من التجلدهم إلى الحلات
الصوفية أقرب منه إلى نويات الرومنسيين . ولعل ذلك الانصهار بالغ
فته فى قصيدة «صلوات فى هبكل الحب» التى تتألق على دفتى «أعالي
الحياة» مملا من معالم التنوّذ بالخصوصية من حيث انصهار الصوع
الشعري ، والتصوير الإيحائى ، والمضمون النفسى بمجاءات على الشعر
القائم مستوية حق العمود الخليل فى بحرهما وقافيتها وتوحد رؤيتها ، حتى
ليكن آياتها الالابية والسنين قد أفرغت إفراغ المعلقات .

وهذه القصيدة وجدانية من الشعر الغنائى تتجل مزجا من مناجاة
الحب واسطهام الطبيعة لتقترب بذلك من الألفاظ الرومسية ، أما
مدارها الفروحة بين الواقع والخيال لأبها ذات نزوع لجريدى فيها معنى
ذووب إلى التماسى عن الكون المادى نحو لئلا المطلق . فهى على هذا
النحو من الأسطهام كلفاسم شاعر على أوتار شاعريته الموحية ، منها فنه ،
وبها نشوته ، وبين الإبداع والغمرة ابنهالات من المخذ الحب إلها ،
والغناء معبدا ، والشعر دهاء وتسيحا

أما ثمة امتزاج المقوم القدرى بالمقوم النفسى فى هذه الملحمة -
على حدّ ما بدا لنا - فتتمثل فى تناسج كل من البنية والحركة داخل
صياغتها . وهى ظاهرة قلما تتطابق فى العمل الشعري ، لأن القول النفسى
يمنح بطبعه إلى الغلبة : إما غلبة البناء على الصيرورة أو غلبة الحركة على
التركيبية المقارة

فكيف السيل إلى فك روابط هذا النسيج الشعري وتخليص مداه
البنائى من لحمته المتحوّلة ؟
تلك هى وظيفة الاستطاق النفسى طبقا لمقولة القراءة الإبداعية بما
يصير النقد إنشاء والتشريح بناء .

• • •

تطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها الإليات
والإليات قالب لعوى يكشف عن حال نفسية هى حال التفكير والحرم ،
ولكن هذه اللوحة الإثباتية قد صيغت على مشهدين متورعين هما
المكونان لبنة هذا المقطع الاستهلالي ، وقد تفرد أولها بيتين :

١ - عذبة أنت كالطفولة كالأحلام
كاللحن كالصبح الجديد

فلما كان مسلما به أن الكيان العاطفى من خصائص عالم الوجدان
الإنسانى وأن التجربة العاطفية هى بالتالى من مقومات الإنسان السوى
وحب أن نرغب عن البحث فى مدى صدق التجربة العرامية فى حياة
الثانى وإن ما يهمنى بالدرجة الأولى إنما هو التصوير النفسى للتجربة
الوجدانية فى أعالي الحياة وهو تصوير يتلون بسمة الترقى الوجودى المر .
ومها يكن من أمر فإن ديوان «أعالي الحياة» يصور لنا بطلا ذاتيا
عاش تجربة عاطفية عميقة ماتت بالفشل بموت الحبيبة فى ريعان شبابها ،
فصنع الحب طعنة قوية مرقت وجدانه ، وأدابت قلبه حرنا على فراق
فقيده التى بكأها بكاء مرا فى قصيدة «مأتم الحب» :

فى الدباجى

كم أناجى

مسمع القبر بفصصات نحيسى وشجوى

لم أصلى على أنسج ترديد أنسى

فأرى صوتى فرمذ

فأنادى

يا فزادى

مات من نهوى وهذا اللحد قد ضم الحبيب

فأنت يا قلب عما فبك من الحزن المديب

ابك يا قلب وحيد

ولا يسع الناقد الأدبى إلا أن يرى فى هذا العنصر الوجدانى ثنائية
ذات بعدين : بعد إيحائى من حيث تصوير شحنات الملكات الشعرية
الخللاقة ، وبعد سلبى فى ذاته لما فيه من قواعد مأسوية . هذا الازدواج
هو ذاته عماد ظاهرة الترقى التى نحن بصدددها . فالحب فى أعالي الحياة
طاقة محرّكة أثرت إعطاء معنى على حساب الكيان الوجودى . لأنه
يصدر عن نفس واحد واتجاه واحد : اتجاه الحرمان ونفس التظلم .
وعلى هذا التقدير جاء القول الشعري متبددا فى المفرد النفسى ، وهو ما
به لقوامه ، لأنه قد زكاه فنا من حيث ينفعه حقيقة .

ويبلغ الترقى الصارب فى الازدواج حدّ للمارقة الصارحة فى
قصيدة «أبها الحب» ، حيث تشكل شبح العاطفة مصدرا للشقاء تحكم به
الإرادة الأرية عن الكائن قضاء وقدر

أبها الحب أنت مـــــر ملائى

وهومى وروغى وعنى وعنى

ومحولى وأفسمى وعنى وعنى

وسفسمى ولوغى وشقى

ثم ينزل معبدا للوجود ومبعثا له وعلة ، به تستقيم للحياة شرعتها :

أبها الحب أنت مـــــر وجودى

وحبلى وعنى وعنى وإلى

وشمعى ما بين ديجور دهرى

والسسمى وفترى ورجسى

٢ - كالماء الضحوة كالثقل القمر

كأنورد كاستقام الوليد

واسبق هذا المقطع على خطاب يجري مجرى المناجاة لأنه غير ذي موضوع تليقي ، إذ يعتمد الوصف المطلق ، فكان حطانا وجدانا ذا مهجة عنائية ، فأما المتوجه إليه بالخطاب فهو صميم المقاطعة (أنت) - حل محل الرمر ليعقد الحس بين المصنوع والوجدان - فتوأ مترقة المصداق الوحى يختص الشعور ، وسرى كيف ، يتحول هذا الصمغ إلى متناح لإدهم الشعرى لأنه سيكون ركيزة البناء ومقود الحركة في نفس الوقت .

ثم البعد الرمرى في هذا الصمغ فيتلور بتحويلات دلالية بتورج بموجبها - خلال المرات الاحدى والعشرين التي ذكر فيها - على حقول معصورة منها الحطب ومنها الحبيب ومنها الإله المقدس .

أما مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التشبيه تداخلت فيها محصلات الخواص وتقديرات القيم المرددة في عززون الذاكرة الإنسانية ، وهو ما ساعد الإيحاء الرمزي على استيعاب مضامين الدلالة داخل سطوق اللفظ .

و (الطفولة) - رديف الوداعة - تأخذ بمجاميع الحواس ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر ، و (الأحلام) صورة الانحطاط من قيدي المكان والزمان ، و (اللحن) نشوة الحسن السمع ، و (الصباح الجديد) فيص من الإشراف لا توجع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستشاق ، أما في (السماء) فيرودج النعالي مع (الصمغ) (الصمغ) كما يردوج في (اللبنة القمر) الصباء والأنس ، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به حون النظر ، وتخلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (ابتسام الوليد) من برقة بما كان في (الطفولة) من وداعة .



ثم إن هذه اللبنة الإرجاعية التي قام عليها البناء الثلاثي لشهد الطليعة ضمن لوحة الإثبات قد انسحبت من مستوى تصدير المعطوف والمطلوب إلى صعيد تظافر التعبير والتصويت من جهة ، و نظام التركيب والتوزيع من جهة أخرى . فأما الذي ينصنف على المنطوق والمطلوب فهو تحول البنية الإرجاعية إلى ترجيع صوتي سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازنة أهمها الكاف المسافرة التي تحولت كل مصرع مرتين فأصبحت المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع موحد يريده ارتكازاً كنهالاً مثبث صوتي في صدر البيت الذي بمفعول توارد كاف (الصمغ) بين كاف الشيبين ، ودخل هذه الدائرة الصورية الإيقاعية تتوازي ثنائية حرف الدار في حجر كلا البيتين ، ثم يتكاثف الرجوع الصوتي في حاء (الأحلام و لدحن والصباح) ليستقر في (الصمغ) حلو عماد الكاف السابقة

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تضييق إيقاعي على جد ما يتحول البناء إلى حركة .

أما تظافر التركيب والتوزيع فيتمثل في ورود البيتين على بسط الأعاط النحوية ، إذ هما جميعاً جملة إسما بسيطة ، ولكن توزيع محوريا قد انعكس بحيث تقدم الخبر ، وتوسط استداً ، ثم تلاشت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلها متعلق بالظير المتقدم . وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب المحوى المفرد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبي للمصاغ . على أن هذه البنية التوزيعية لفقرية قد وفرت للقالب اللغوي قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية ، لأن الخبر والمبتدأ قد رسخا قدم الإطلاق ثم تلاشت نسق الفرعية المنجاسة في ضرب من التواتر الإيقاعي .

- ومن شاء إدراك هذا الوقع الشعرى فليتخيل عني البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة :
- ١ - الخبر فالنيمات فالمتداً .
 - ٢ - المتداً فالنيمات فالخبر .
 - ٣ - المتداً فالخبر فالنيمات .
 - ٤ - النيمات فالخبر فالمتداً .
 - ٥ - النيمات فالمتداً فالخبر .

وكلها محتمل . لو ورد عليه التركيب لما كان فيه نقص أو اعراض من الوجهة المحوية ، ولكن وقعه الشعرى غير الذي حصل على الترتيب المصاغ

فهذا المشهد الخطمي ضمن اللوحة الاستهلالية التي هي لوحة الإثبات قد جسم ، بيئته ، مفتاح الملحمة الشعرية من حيث كان قادحاً لشارة الحركة الشعرية التي تشد أوتار هذه « المعلفة » . أما المشهد الثاني ضمن اللوحة نفسها فيسترق الأبيات الثلاثة التالية :

- ٣ - ياها من وداعة وجمال ... وشباب منهم املود
- ٤ - ياها من طهارة تبعث القديس في مهجة الشق العبد
- ٥ - ياها رقة تكاد يرف الورد بها في الصخرة الجمود

تمثل هذه اللوحة على صعد البية دائره ستمهامة وعلى مـ الحركة بحولا من أسلوب الإثبات إلى صعدة التساؤن ، والظهوران ككهما واقعتان - كما نبتنا - بين مفرقين يؤشرهما صمير المخاطبة وبين لحة البية ومنى الحركة تسفل مداسيص النصوص الشعرى ، فإذا هي تحسّر لليقين عبر مناهد الشك إذ يدور الأمر على تساؤن يتمى كنه الحقيقة الوجودية التي لهذا الحبيب المخاطب . وعلى هذا النمذ جاءت الدائرة الاستهامية احتالا بين طرفين - بلاهة الجهال في الميولوجيا اللاتسة - وملاك السلام في عقيدة نكب السهوية ، وعن أى الصورة جاءت عالميتى واحد : إعادة النكاح بكلى سمجهر معجرات في قلب الحرم شبابا ، والشقاوة سعادة وجورا .

كل هذه المصامين قد سكبت في قالب من الصوغ للمعوى تراطت فيه أنسجة البناء العروضى بصمات الإيقاع الصوتى في توازن متدرج حكيم ، فأول الانسجام ظاهرة التدوير التي جاءت عليها كل آيات هذا المقطع الثلاثى - وهو ما تمتنت به لحة الوصال في البث الشعرى - كما كمل تعاقب البيتين الأخيرين من اللوحة الأولى . وقد فعل هذا الانسجام الإيقاعى فعله في استحكام الانسجام التكمى حينما سمع للصغيرة الصوتية البروز للتواصل عند تلاوة الآيات

فالصوت التوليدى في البيت السادس من القصيدة - منطلق هذه اللوحة - هو السين في (فنبس) يبرز فريدا ثم يردوج في كل من اسابع والثامن بواسطة (المصول والتعبس) من جهة (العردوس والسلام) من جهة أخرى ، ولكن عماد الصغيرة الصوتية يتحول في البيت الوسط - الذى هو السابع - إلى حرف العين المهنس في (لتعبد والمصول والعالم والتعبس والعبد) مع معانفته للسن في (المصول والتعبس) بتأطر مقلوب يتطابق ومعانقة الدال للعين في (لتعبد والعبد) . ثم يتخلص حرف الدعلك في البيت الثامن فريد فريد كما ورد السين في السادس ، فتتجل حذوذ الصغيرة الصوتية في شكل حزمة مخروطة الطرفين .

إن مبدأ الارتكاز الصوتى في الحياكة الشعرية مبدأ قاعدى ورغم ما قد يبدو عليه من لوتسامية الموصف ، والقول بتوارد النغم لصوتى بدع توليدى من الضوابط التي - وإن بدت مشكلة - فإنها غير معصلة متى سيرنا تراطها واقتصدنا في استبطانها ، ولأن سهلت معاينة الصوت المولد فقد يكون من المدلل الاحتكام إلى الصوت الغائب ، ويكنى - لصرب الشاهد - أن نلاحظ غياب القاف طيلة الآيات الثلاثة المكونة للوحة الثانية . ثم تنبى مصدرها في اللوحة الموالية ، حرفا رئيسا راسدا لأنسجة الإيقاع جملة

- ٩ - أنت ما أنت ؟ رسم جميل
- عبقرى من فن هذا الوجود
- ١٠ - فيك ما فيه من سموض وعمق
- وجمال مقنس معبود
- ١١ - أنت .. ما أنت ؟ أنت فجر من السحر
- تجلى لقلبي المعبود

ويستند هذا لتصمغ إلى تحويل وجهة البث الشعرى من مظهرين ، أولها مستدال الطاقة التصميبية في الفعل المعوى بالطاقة التصميبية ، ذلك أن الإيماءات المتراكمة في الشهد الأول قد خلقت قدرة تمجيعة في الدلالة المعوية أنطقت لسان الشعر بالمصمون الذى تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى ، ألا وهو الجمال . أما التحويل الثانى محصل على مستوى الصرع الأدائى وذلك بالانكسار من بية المخاطب إلى بية الغائب ، ولهذا الانكسار قيمة إرجاعية تتحقق عما تخطل المشهد الأول من ثنائيات إسقاطية كما أسلفنا . وله أيضا وقع من التنزيه عبر عملية التجريد . وذلك بواسطة صمير الثانى . ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويل مع مضمون الدلالة الذى يقوم على تلخيص خصال الكمال في الإنسان الحبيب المشار إليه بصمير الرمر . وبذلك يلتقى من (الوداعة والجمال والشباب والركة والطهارة) ما يصهر معه الطبع المعوى والفضيلة الخلقية ، وفي كل ذلك نخرج بمصطلات الحواس وإدراكات الوعى مع ازدياح الصمير الأخلاقى :

ومن تجمع خصائص الكمال تتولد طاقة تصجير للمعجزات بصير العبد الشئ - رمز المحمود - مدعنا ورعا ، ويتصجر الصمير - رمز الصلاة ولقوة - بما يعتبر رمز الرقة والجمال ألا وهو الورد .

على أن الصوغ الشعرى في هذا المشهد الثانى قد حافظ على نمطية لايدع وديت بمحاصنين معينين ، أولاهما التوارد المقطعى الذى كنه بتكرار مداء التعجب (ياها) في طالع كل بيت ، وهو صورة تواخى تواتركاف التشبه في الشهد الأول ، والثانية عقد ظفيرة صوتية انطلقت في البيت الأول من هذا المشهد بحرف العين مفردا ثم تفتصق فواترة في البيت الموالى فجاء ثنائيا بوازيره حرف المراء مفردا ، وحرف القاف مصغرا ، ولم يكن أحد منها قد ظهر في البيت السابق . وعند البيت الثالث لحث العين وتتجمع القاف مصغمة ، وتتكاثر المراء في تواتر رباعى

وهكذا يحصل تراكب صوتى في لشكل متدرج أصمينة صغيرة صوتية تصاع معها نغمة الوقع الشعرى مما يبيح القول بأن حياكة الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على نسج الأصوات المولدة للحركة الإنشائية

• • •

تلك إذن اللوحة الأولى عشيديها وهى - كما أسلفنا - لوحة مدارها الإثبات من حيث هو صمق نغنى تجلوه حياكة لموية . وقد عقد بين طرفيها الصمير المولد للرمز الشعورى والإيماء التعبيرى . (أنت) رواسيح كيف أنه أطلق شرارة الصوغ الشعرى ثم احتق ويعود في مطلع اللوحة الثانية حتى نكأنه أمانة التمهيد البنائى في هذه القصيدة ! وسرى نصا أن هذه اللوحة التي تستوعبها آيات ثلاثة متخلق قبل عودة ذلك الصمير ، أما آيات هذه اللوحة وهى

- ٦ - أى شئ تراك هل أنت ليس تهادت بين الورى من جديد
- ٧ - لتعبد الشباب والفرح المصول للعالم التعبس العبد
- ٨ - ثم ملاك العردوس جاء إلى الأرض ليحيى روح السلام العبد

١٢ - فأراه الحياة في سوق الحسن وجلسي له خلفاً للظود

فابغري والصق والمقدس والقلب والوقت ، كلها دعائم التعم
الإيقاعي حيث يتطهر التوليد الصوتي - على الأبيات - مبردا فشي
مجرد بالتوالي هذه المعادلة البنائية تزلج المعادلة الحركية من
وحيث

الأول وجه المصنوع . في حين دارت اللوحة الأولى على
لآثات وكثبة على الأسرار ، تدور هذه اللوحة الثالثة على مزيج
سبهاء إذ هي قائمة على التردد بين التساؤل والحزم ، وهو حلقة من
التأرجح بين الشك واليقين ، فتحكمس تموجات التذبذب صورة الكتلتين
اسابقتين من المداليل الشعرية . أما الوجه الثاني من المعادلة فهو توارد
اللفظ المفتاح الذي هو ضمير المخاطبة بما يربط نسج الليث اللعري ومد
الإقصاء التعمي ، وهو في تواتره وتورعه يحشد نغم التأليف بين حقيقة
الإقرار وواقع الاستمرار : (أنتما أنت ؟) (أنت ما أنت ؟ أنت ...)
وبين مسام الطرر اللفظي تقوم معانيد الصوت ، فتتاعم نبرات الحروف
بين (الجميل والوجود والجمال والفجر والتجلى) في صيغته مثلا
يتداعى صوت العنة من الميم في (الفصوص والعمق والجمال والمقدس
والمعبود) بعد أن حركه مند مطلع البيت الاسم الموصول الألف . ولا
يتزمى حرف المقطوعة إلا وبمعكس (الخلود) رجعا عن صوت
(الحدا)

ومنى ولجت إلى عزون المصنوع الدلالي ، وتقفيت بناءه ، أقيته
مكاشفة لفحوى الضمير الرامر (أنت) على مرحلتين تستقل كلتاهما بيتين
من اللوحة الرابعة ، ففي موجة اليتنين التاسع والعاشر ، يتركز الفحوى
على تحويل الضمير رمزا للخلق الفني وصورة للإبداع المطلق ، وجاء
ذلك مستندا إلى التجرد من قيود الزمان - وقد خلا البيت من الفعل
المصاغ - ومرتكزا على تجاوز الإدراك ، سواء صوب أبعاد الوجود أو
معدناته ، وأما في اليتنين المواليين فإن للمزى يتركز على تحويل الضمير
رمزا للإلهام الشعري وصورة للوحى الشعري .

• • •

هكذا تكتمل في القصيدة دورة من دورات المد الإنشائي وأبنا فيه
لوحة الإقرار ، فلوحة الاستمرار ، فلوحة التذبذب بين هذا وذلك .
وكل الدورة عفاصلها الثلاثة تتحول فسم بناء القصيدة زكعاً يتر عليه
لفظ الشعر - في ضوغة اللغوى وإفضائه التعمي - تأعباً لاتطلاق حاسم
توق

وينطبق الصرخ الشعري في بث مستغرق مداه خمسة وعشرين بيتا
نحى كالفصل المتراكب ، بناؤه دائري ، وتعاضده مع أطراف القصيدة
عضوى ، ويتركز على تفصيل يحكى تفصيل كامل القصيدة .
وسيه

أما مصنوع هذا الفصل الممتد بين البيت الثالث عشر والبيت
السابع والثلاثين فهو صميم المتابعة المباشرة للثبة ، قنم الشعر لها وأخر
في اللوحات السابقة حتى قبض على اعنتها قبضا قاطعا

ولا يفوتنا ما أوضحنا . من مبدأ إرتكاز الصباغة الإنشائية في
«معلقة» الثاني على دعائتين : اللفظ المحرك للمهم في بناء الكل ،
والصوت للولدة للوقع في بناء الجزء ، ويتق باللفظ المفتاح - صميم
المخاطبة (أنت) - من حيث هو الكلمة العاتقة الرامرة . وهي التي ستعصم
بين دوائر متعاقبة داخل زوايا الفصل فتحوله إلى مشهد رباعي متوازن
وأول مشاهد فصل «المتابعة»

١٣ - أنت روح الريح ، تحتال في الدنيا غنمزل رائعات الورود
١٤ - وتنب الحياة سكري من العطر ويدوى الوجود بالتفريد
١٥ - كلما أبهرتك عبقناى تحشين
عطو موقع كالشبيد
١٦ - خلق القلب للحياة ، ورف الزهر في حقل عمرى المعبود
١٧ - وانتظت روحي الكنية بالحب

وهئت كالمسجل الضريد
هذا هو مشهد «الطبيعة» في ملحمة الغناء الوجداني ، والسر أن
مداره عنى الذكر : تقرأ للريح والورود والزهر والبلابل فلا يرد على
صمك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها . ويهده انطاقة من التضمين
الدلالي تعانقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط . وتلك
العناصر هي الأنا والآت ، فأما الأول فيتناظر والطبيعة ، وأما الثاني
فصورته الريح ، ثم يحل الضمير المخاطب من الأنا المتكلم حول الريح
من الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعى يدور على نفسه فيحول عاصره إلى
زوايا متناظرة : لها الشاعر يدعو الحبيب ويدوب في الطبيعة ، وفيها
الريح يحيى الطبيعة ويؤانى الحبيب ، ويبقى النداء ممتدا كالرجح
للصدى : أن يحل الحبيب في روح الشاعر حول الريح في جسم
الطبيعة .

وداخل هذا المشهد ذى العلاقات التسوية ثوى صور امتزاج
الحواس والمدارك ، مبعها أنعاس الحبيب تلهم السواكن فيتحرك
القلب ، ويتنه اللسان ، فيحتلط الغناء بالحس على حدة اختلاط النظر
بالورد ، والشم بالعطر والسمع بالأناشيد .

ومثلاً تحرك المشهد بدع من اللفظ المهم (أنت) فقد أدهش طوره
الشعري إلى اقتفاء الصوت المولد الهاكى وهو هنا حرف لتكرير لدى
تجاوب به (الروح والريح والرائعات والورود والسكري والعطر والتفريد
والإبصار والإدراك والزهر والعمر والحرور والعرىد) .

وبعد الضمير المحرك ليقلق دائرة المشهد الأول ويفتح دائرة الثاني
على امتداد متطابق في المد الشعري إذ يشاكل الأول في حساسية البناء

١٨ - أنت تحين لى فؤادى ما قد
مات فى نفسى السعيد الغفيد
١٩ - وتشيدين فى عرائب روحي
ما تلاشى فى عهدى المجدود
٢٠ - من طموح إلى الجمال إلى الفن
إلى ذلك الفضاء البعيد
٢١ - وتبين دقة الشرق والأحلام
والشدو ، والهى ، فى شبيدى

٢٢ - بعد أن عانقت كآبة أيامي

لقد أدنى وأخمت كـ... كـ...

إن هذا المشهد الذي من حصل المتابعة لمشهد الحب يأتي بعد مشهد الطبيعة ، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة تولد العاطفة فتدكي معجزة إحياء الروح بعد مماتها ، مثلما تنمخ في الشقاء روحاً من السعادة تتكاثف فيها صورة الخيال وبشرة الفن ، ولتبدأ الحرية . على أن هذه الصعوط المتجمعة من القدرة التحويلية هي التي تبلع حد الكثافة فتعجز طاقة الإلهام الشعري ، وعندئذ يعلق من شياطين الشعر الأخرس الأبيكم

وبدئى أن يكون نسج هذا المشهد كلا من المثالي للضادة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتصادمة ، فتجد الإحياء قبالة الموت ، والإشادة حبال الثلاثي ، والإشادة حلو الإلهام ، فيكون استرسال المعاني بمثابة الحركة الدورية يترافق فيها الموجب والسالب كالبداية إذا حضر الواحد الحق الثاني .

ولدى يزيد الحركة الإنشائية قدفا وإطرادا توأكب الإيقاع النعسي على عمل المزدوجات مما لا يدع شكاً في فرضيتنا التي صاغناها عليها ، وهي ارتكاز النعسي الشعري على الصوت المولّد بالحركة النمبية ، فاقترن الأمل بالسيّد ، والإشادة بالثلاثي ، والرقّة بالثوب ، ثم الشدو بالشيد ، واستتم بما يتكاثف في البيت الأخير من معنى في (الكآبة والأيام والفؤاد والإلهام) بعد أن أن تصفرت به أداة المصدر الداعية على العمل

- ثم يطل الفرق الثالث على طالع اللغز الواسع لكل المشاهد :
- ٢٣ - أنت أنشودة الأنشيد شائك إله الغناء ربّ القصيد
 - ٢٤ - ليلك شبّ الشباب وشعه السحر وشدو الهوى وعطر الزرود
 - ٢٥ - وتواءى الخيال يرقص رقصا
 - لـد مـبـا على أطلال الوجود
 - ٢٦ - وتهادت في أفق روحك أوزان الأغاني ورقة التفريد
 - ٢٧ - لتمايلت في الوجود كل حين
 - عـبـسـعـري الخيال حلو الشيد
 - ٢٨ - عطران مكرانة بالأنشيد
 - وصوت كرجع ناي بمعيد
 - ٢٩ - وهوام يكاد يطق الألفان في كل وقفة وقعود
 - ٣٠ - كل شيء موقّع فيك حتى
 - لـمـتـة الحيد واهتزاز الهود

نفذنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد « الفن » الذي يصور انصهار الشاعرية للدعة في ومر العاطفة الوجدانية ولهذا لانصهار مراتب وتحدت تدركها أعضاء الحس تتري العين في هذا الرمز المثلهم النوحى جهلاً مطلقاً يتراوح بين المسكون الساحر وحركة الرقص الأخاذة ، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التفريد ، ثم تستشعر النفس عطر الزرود فيعبد الحبيب جميع الأحاسيس يستق منه الحب معبر ما ينهمه في كل عوالم الوجدانية

على أن خصوصية الانتعاش بين المفهوم والمحسوس وما تستتبعه من تشاكل الإقصاء النعسي بالمبثوث اللعوي ، ثم ما تختويه من تراكب البناء المحكم مع الحركة الساكرة ، كلّ ذلك قد أدرك ستم العمل الشعري من أعلى مدارج التسلق في البيت الأخير هذا المشهد وهو البيت الثلاثون ، وفيه قد بحث الشاعر من شاعريته ما به صير الموجود قنّاً والعنّ خلقاً ، والخلق خلقاً ومعبوداً ، فتحوّل الواقع إبداعاً يتحوّل الكلام شدواً ، والرؤية لستهما ، والإصباح أنشودة ، والخطو رقصاً قديماً .

ومن إحكام السبة الإنشائية على مسار الحركة الشعرية ما يقوم بين هذا المشهد وسابقه من معاطلة جاءت على وجهين . مصمونا وصياغة قائماً على صعيد المضمون فقد ربط البيت الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلما ربط البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث الصوغ الأدبي فقد توأملت سيطرة الصوت الحاكي الذي وأبناه في (الإشادة والثلاثي والثوب والشدو والشيد) صلفاء متصافراً على بعده منذ البدء إلى الختام معانفاً (الأنشودة والأنشيد والشباب والشدو والشيد والأنشيد والثوب) فضلاً عن معنى (شبّ) ووشح .

إلا أن الوسم النعسي الذي تمادى على الصوت الراجع إلى المشهد السابق قد تولّد باستصحاب إيقاع طاريّ عما بالكدرج حتى الفرد في آخر المشهد بالإلهام للموسيقى ، فتوسّل إليه في (القصيدة والأفق والرقّة والقوام والوقفة والقعود والموقع) بعد أن تصادفه في (يرقص رقصاً)

وحسب السمة الإنشائية في هذه المرتبة من استطراد القصيدة أنها تأخذ منعطفاً نوعياً بحدوث خاصية متولدة عن تعاقب المدلول على المصاغ ، وتتمثل هذه الخاصية في التردد الذي يستند إلى حتى المزدوجات اللفظية ، سواء من ضروب الازدواج المطابق في اادة اللغوية أو من ضروب الازدواج المتناظر في الدلالة دون مادة اللفظ ، وسواء كان الازدواج متكافئاً - بلامس فيه الثاني الأول - أو كان اردواجا متزاوجا .

وهذا التوزيع الثنائي للمعنى صمماً إلى تفصيل رباعي تبرز جملة من الثاني منها في مقام الازدواج المتناظر نوعياً (أنشودة ، الأنشيد ، عناك إله الغناء ، شبّ الشباب ، يرقص رقصاً) ومنها في مقام الازدواج المتناظر في الدلالة (إله الغناء ربّ القصيد ، شدو الهوى وأطلال الوجود ، أوزان الأغاني ورقة التفريد ، وحس حلو الشيد وصوت كرجع ناي) .

ولو ورعنا ذلك بحسب التكاثف أو التزاوج ثمّ لنا التصفيف الرباعي النعسي

• • •

- هكذا يصل إلى المشهد الرابع من مشاهد لوحة « المتحاة »
- ٣١ - أنت ... أنت الحياة في قديمها السامي . وفي سحرها الشجي المفريد
 - ٣٢ - أنت ... أنت الحياة ، في دقة الصخر في دوق الربيع الوليد

عجاء الخطاب مباشرة يلغى التساؤل ولتزداد تستفر على مسر لتأكيد الحازم ، والتجاوز للصهر

وما أن تدخل صميم هذه الحركة الثابتة حتى تنبش داخلها أدور متعاطفة هي دأبها واردة على أنساق متدرجة : اسطت الطبيعة فاختلف عليها الحب مساوقاً مع الفن وإذا بالمشاهد الثلاثة تتحول مقمرًا يتحمر عليه الصوع الشعري في عدوه ، فينبأ له منه اندفاع يرتقى بعده في مسيح القول الإنشائي المتدفق

ثم تلج للمشهد الذى هو كالمعرض للثقف لحركتين متعاقبتين فلقاء هو أيضا مطبوعاً على حركة دحلية تحرى بحرى ، محركين بكرين عما أنها تختل إلى نفس الاستدراج : تبيو فتحفر فارغما ، وقد تجلى ذلك في انشطار المشهدين إلى تسفين ، استوعبت الأول الأبيات الأربعة الأولى (٣١ - ٣٤) إذ نسجت على ضرب من المداودة الداخلية أنت أنت الحياة ، وهو ارتكار على اللفظ المرحى لتوبيد القمرة الإنشائية ، والذى دعم هذا التحمر والمراودة تعاطل الأبيات إذ كان جلها مدورا ، بالمعنى المروضى ، حيث يدخل الحجر من بيت صدره . أما النسق الثانى فهو تألق صوب الفعل الشعري لمخص فيه الشاعر من المعاودة واستيق اللفظ الاستهلالي المحرك

وإذا نظرت إلى هذا النسق الخامس (٣٥ - ٣٧) وحدته الصورة المصورة لكل الحركة الدورانية ، إذ هو نفسه راضخ إلى تسبق المتدرج : جاء بيته الأول متأرجحا بين التدفق والانسحاب ، فاما هذا فجست المبارتان (ديما من الأناشيد) و (الخيال المديد) ، واما ذلك فهو في تعاقب المعطف بين (الأناشيد والأحلام والسحر والخيال) . ثم جاء البيت الثانى من هذه الحلقة مذا مجزرا هذا مصاعها ومفتاح الحركة هو الظرف للكافى (فوق) فإذا نحن أمام

نحفر في (أنت فوق الخيال)

واسترخاء في (الخيال والشعر والفن)

فتخلق مردوح في (فوق الهى وفوق الحدود) ثم تبلغ الحركة النفسية أوجها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يجتث الانسحاب ، ويعيب الانزياح ، ليصب الملموط الشعري صبا في قوالب الدفع تقاطع ، فلا مراوحة ولا استرجاع ، وإما هو صوغ متوال إلى حد الإشباع في الإيقاع والعم والإدلاء ، والذى نسج حيوط البيت أمر من نصيب تصانح كاللحمة ، وضمير للتكلم كالتدى .

ولكنك بعد كل هذا الدوران لائتلت أن تعف عبد البيت الأخير وقفة جديدة دون أن تدرجه في سياق البيتين السابقيين له ، وإما بأحده في بنائه الدائى وحركته الباطنة ، فإذا بك تهتدى إلى أنه نسق برأسه . يحكى كلية النسق الدورانى للسيطر ، فتزاعى لك مع انصوره لمصغره القصوى للحركة المتعاطفة جملة : لأنه في بنائه ذو منمى سكرى . تراصفت مع ستة ملحوظات على شكل معالم السباح يستقر ، ويكس في مصاميه حركة فيها الصوت وحلاه ، وفيها الإقصاء ورحمه . يخفق من انلياء القدسية فحل في المعبد مكانا حيث تعاقب مادة الوجود ريدته . وفي الصباح زمانا حيث الإشراق المؤذن بالريح رمز الطبيعة . ولا يحص

٣٣ - أنت ... أنت الحياة ، كل أولان

في رواء من الشبيب جليل

٣٤ - أنت ... أنت الحياة فيك وفي عينك آيات سحرها المعلوم

٣٥ - أنت دنيا من الأناشيد والأحلام

والسحر والخيال للديس

٣٦ - أنت فوق الخيال والشعر والفن

وفوق الهى وفوق الحدود

٣٧ - أنت قدسى ومعبدى وصباحى

ورببى ونشوقى وعلمودى

ذلك هو مشهد القداسة إلا لاهية ، وهو حصيلة تراوج المشاهد الثلاثة لسابقة من طبيعة وحب وفن ، فكان قائما على التعالى والسوعمر أولا متناهي ، فيه ينشد المطلق ، وبه يستعظم الجلال بعد أن تحكم اللفظ منهم المولد في مسيرة النفس الشعري على مدى الأبيات السبعة بلا تراوج أو استيقاء : تصاعمن باردواج ومراقبة (أنت ... أنت الحياة) مرات أربعة ، ثم تفرد بالطالع ولم يردوج

كأنما صبح هذا المشهد عما حوله انصجارا للملموط الشعري ، حركته ابتلاء كابتلاء الصورة الصوفية ، وعلاء ملمح كملمح الصورة السنية ، ونست بممتنع - إذا ما راودت القراءة بوعى أو بلون رعى - أن تذكّر بعضا من قصائد ابن هاني ، وبعضا من مطولات شوقي . ورعا حضرتك مقاطع من ملاحم النسي : كالمشهد كالمظهر . والصراع يحكى بعضه بعضا ، وبين الجميع ملك برط مقول الشعر بمشوث النفس ، وجسر الالتحام القيص على صيغة لفظية تكون بمثابة نقطة الارتكاز في المداودة والترداد .

وخل لنفسك برهة وعازود بالقراءة والترتيل مشهد أنى القاصم الشائى من قصيدتنا

أفلس واجدا ما يحده كل متناهم بالغة من وجد ؟

ذلك هو فزوة الإقصاء الشعري : خلق اللغة بعد كسرهما ، وإبداع الصورة بعد نشر أطرافها ، وقد تبيأ بفعل ذلك أن يتسمى الشاعر بالضمير الزامر (أنت) إلى منازل القداسة تجريد أو حياكة وى كل هذا إرساء تقدم البناء الشعري .

ولكن وجه الإبداع إلى حد الإحراج للمعجز ليس كامنا في الطر لبنائى ، ولا هو ثاو وراء الدلالة الميية للفظ الحاضر ، وإما هو قايح حلف بوازم انبئة والحركة كاسلمناه في عرصية المقاربة التي صادفنا عليها منذ البدء . وى هذا بنقام تتكامل لحمة التصانح بشكل يأخذك بإحراثة حتى ينصب منك القناعة فتبحث عن مرصحه فتتجلى لك بعض البداهة .

لأخذها جاهزة ولراجع ما سلف

ربنا أن القصيدة قد انطلقت بحركة أولى (١ - ١٢) تدرجت من لائثات إلى التساؤل إلى المتردد فتكوت حلقة دائرية على ثلاثة أنساق ثم تحولت كل تلك الأدوار المتصاعدة إلى مصعد نخز عليه الشاعر معمر - كمن يعدو - إلى حركة جديدة هي حركة المناجاة (١٣ - ٣٧)

- ٤٣ - وارحميني ، فقد تهتعت في كون من اليأس والظلام مشيد
٤٤ - أنقذني من الأسي فقد أسييت لا أستطيع حمل وجودي
٤٥ - في شطاب الزمان والموت أمتي
نحت عبا الحياة جسم القبيود
٤٦ - وأما شي الوري ونفسي كالتقير وقلبي كالعالم المهود
٤٧ - ظلمة : ما لها ختام ، وهول
شائع في سكوبها المهدود
٤٨ - وإذا ما استخفي عيث الناس
سببت في أسي وجسمود
٤٩ - بسمه مرة كآني أسئل
من الشوك ذابلات الورود
٥٠ - واتخفي في مشاعري مرج الدنيا
وشدني من عروسي المهدود
٥١ - وأبني في دمي الحرارة على
النفسي مع المني من جديده
٥٢ - وأبث الوجود أنفام قلب
بلسل مكسبل بالهديد
٥٣ - فالصباح الحميل ينمش بالذفء حياة العظيم المكود
٥٤ - أنقذني ، فقد شمت ظلامي
أنقذني ، فقد ملئت ركودي ؟

هكذا نجد لوحة التراجع (٣٨ - ٣٩) فلوحة التدارك (٤٠ - ٤١) يأتي مشهد التنازل إلى السمع وقد تحرك على لوب الاستعانة فتركت صبح الأعمال حتى تكلمت فاعلمها صمير غامضة ، ومعها صمير المتكلم : هذا أنا راحيوسه بعبء الأحداث ، فإذا المفعول به يستجد بالفاعل ، وعلى هذا السق ارتفعت رأسيا حفات كنف العود الظهري : (اصحبي وارحميني وانقذيني وانفلي في مشاعري وأبني في دمي) ثم (أنقذني انقذني) فاستلهم الإنقاذ هو أسب المكث في صيغة الاستعانة التي يرجع لها من صداها فف ماله قرار ، ولئى تراءت من سبجه صورة التارم النفس فإن صياغة للمفهوم اللغوي قد تعددت كنف التلاشي العاطفي إلى حد الصياح في الوجود ، فتوافدت مصادر الغيبة ، واحتدت مراراتها مشمور الاعتراق الذي يوحى باقتلاع اعدود بين الحواشي - وهو ما صورده البنان (٤٨ - ٤٩) في مريح عريب من حدة الوعي ورقة الانسياب ، فجاءت الصورة مأسوية - تقابل بها استعطاء المدلول بحمة الدوال - وإذا بالانقياع بهتر متسللا بين (الناس والتسم والأسي والسمة وكآني أسئل) ، تتجده نتوءات معنية ودلالة فلا يردادها إلا وحدا وإيلاما من (العث والمرارة والشوك والأسي) . ومن تتع حصيفة الترم بين رجوع الأصوات في موسيقاها اعشدي بالدهاة إلى لحمة الوصال الإيقاعي على مستوى الأحرار مودلك مصر من التداخي المتواصل ، و (اصحبي) تنادي (الفرح الروحي) و (المشود) يتوسل إلى (المشيد) مثلا بسمي (الأسي) صوب (أصبت لا أستطيع) . وليس تناعم (على أنقذني مع المني) بأمد وقعا من (قلب يلي مكبل) بل ألارى الكاف عسجة أو تكاد ، فإا اركر بيت عي (المكيل) استجاب إليه لاحقا ب (المكودود والركودود)

الوجود المادي بشوة الحبول الروحي حتى يصاهر الكل خلود اللوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنه قطب الرحي تتوالد من حوله الدوائر ، فتتشر تلو الدوائر حتى تتجلى لنا حقيقة هذا المشهد كله (٣١ - ٣٧) ، إذ هو من القصيدة كالقلب النابض من جسم البناء وحركته ، وشأنه مع ما سبقه شأن بيته الأخير معه : فالكل يحكي صورة حركة لولية على مسار اهتزازي ، وهو الترة الكاملة لنسج شعري أندكت فيه الحواحر بين فرار البية وصيرورة التحرك . هذا الجميع في سعي حيث إلى بؤرة الفعل الشعري . وقد أصابه

. . .

- ويدهي أن يبدأ الدفيع الشعري في الإحذار بعد أن أدرك دروته
٣٨ - يا ابيه النور ، إني أنا وحدي
من رأي فيك روعة المعبود
٣٩ - فدعني أعيش في ظلك الملب
وفي قلوب حبيبك للشهود
ينطق المسار التراجعي باستدراك على الارتواء القدسي وعودة إلى عالم ندادة لتفحص غرائز الموجودات فيه ، فتلطو النهاية وتنتع الآن ، ويطلب الحبول في وصال حث حالا وجداء . وهذه الخصائص في الإهام والصوغ يعود الانقياع الحزني بعد أن تمتص في المشهد الذي جسم قمة اهرم البيت للقصيدة . وهذا الانقياع صوري معي سيطرت به عنة النون وعصبتها العين لتشكل رجع الشين فن (أبنة النور إني أنا . من) إلى (روعة المعبود فدعني أعيش) حتى (أعيش والشهود)

وستواصل التماثل الإيقاعي في

- ٤٠ - عيشة للجمال والفن والإهام
والسهر والسي والسجود
٤١ - عيشة الناسك البعل يناجي الرب في نشوة الدهول الشديد
وهما بيتان يقومان مقام الاستدراك على السائلين من حيث المداليل دون أن يتعصبا عنها في البناء اللغوي ، فكلاهما مفتوح بمادة الفعل السابق (أعيش عيشة وعيشة) ، والكل متكاتف في سياق محوري وتركبي وتحد ، لأن ابنتين يطفقان من المفعول المطلق للفعل السالم . أصف إلى ذلك نحت صمير برصل عي شكل (أعيش والمشهدود) بواسطة (عيشة وعيشة ونشوة وشديد) ونجند في تناسق (الإهام والظهر) ثم (النسي والسجود)

أما المصنوع فهو محاولة الرجوع إلى عالم المطلق والمحدثات ، فيحول لمدار طاعة المد للمدن إلى للمبود للتسامي . ويتراءى الدق لإيقاعي خلال التراكيم اللفظي المتعاقب في البيت الأول والمات في بيت الثاني

لأن الاستدراك على الانحدار سيعصى إلى مد ثالث طبقا لنسج الحركة لثقة اتي وأبها مقودا لكل القصيدة .

- ٤٢ - واسحبي السلام والفرح الروحي ياخوه فجرى المشود

وبتأدي الخط الثارل في مصدر الإلهام الشعري ، فيقف وقفة يستريح بها مستأنفا اتصاله بعد الاعتداد على آفة الاستغناء وباء التدبيرة مما يصير النداء نقطة ارتكاز اللتفع :

٥٥ - آه يا زهرق الحميلة لو تفرين ما جد في فزادي الوحيد
٥٦ - في فزادي الغرب لخلق أكوام من السحر ذات حسن فريد
٥٧ - وششموس وفضاء ونجوم

تسخر المستور في فضاء صديد
٥٨ - وريح كآه حلم الشاعر في سكرة الشباب السعيد
٥٩ - ورياض لا تعرف الخلق الذاكبي ولا ثورة الخريف العبد
٦٠ - وطبور صحرة تناعى

بأنشيد حلوة التفريد
٦١ - وقصور كآها الشفق المحضوب أو طلعة الصباح الوليد
٦٢ - وغجوم رقيقة تنادي
كأبديد من نثار البرود

٦٣ - وحبابة شعرية هي عندي
صورة من حبات أهل الخلود
٦٤ - كل هذا يشده سحر عيبك وإهام حبك العبود
٦٥ - وحرام عليك أن نهدي ما

شاده الحسن في المفاوز العصيد
٦٦ - وحرام عليك أن تسحق آمال نفس تهب لغيرك وغيد
٦٧ - منك نرجو سعادة لم نجدها

في حبات البرق والسمير والوجود
٦٨ - فالإله العظيم لا يرحم العبد إذا كان في جلال السجود
هكذا بعد صوت الاستعانة ودعوات الانتشال تطالنا لوحة

الإذعان بما حيد فيها من صور الاستسلام المتدرج تستل فيه الحركة من غيبا البية ، وهذا التدرج الأقل قد صيغ في المصامين الدلالية ، وطفا عن سطح القوالب اللساية ثم تسرب من منطقات البناء التعبيري فتعد إلى مقام اللحمة النخبة .

فأما على صعيد المصنوع البلاغي فإن لوحة الإذعان قد ارتسمت بانفاس أربعة متواردة افتحتها إفلاتة من التواجد في الطبيعة شكت عيوبة رومسية كالتى عجي على لسان الهاميين ، ثم عبقها استدركة عاد بها نوعى منها فالتحمت الصورة موضوع الخطاب ، وبعدد يعطف على الإذعان اسرحاء مستلهم من تدليل المخطورات الوحدانية على المحرمات القدسية وحتمت لأنداس مكاء وتغمر حلتها صورة غريبة مرعبة لأركان فيها بلاد معبود ومورد عابدهو كلال المظهرين يسبح صوت الآخر من . فمن المتعدد سجود حبل . وعن المعبود ربح مناصب . فتعاكس الصلال وتقبل الصرام . هكذا ساحف وسحقا . ونحت ملامح النش كأمصع . تكون

وأما على صعيد القالب للمصاغ فقد توافرت جملة من البنى - غيبية وحضورية - تداخلت بها فقايع المدلول على سطح المفروض . مما انقطاع الفعل . فلقد احتفت الأحداث ، ولو قورن بين تواتر صيغ لأفعال في المرحلة المحصورة مع تواترها في المشاهد انسابه نظهرت سه الاختلاف معودة على الرجحان الكامل . وقد استعاضت نسبة التفرع

عن غياب الأفعال بتراكم التعاقبات التركيبية إلى حد من الإشباع ، فمن حيث ذكر فعل الخلق ميبا للمجهول في البيت (٥٦) تلاحت دانيات الأفعال على مدى ثمانية أبيات . كل الألفقات قد استهدت سبب معطوف : (شموس وريح ورياض وطبور وقصور وغيوم وحياة) ، وهذا على بساط البية التحرية تراكم واستطالة ، لولا طمة السبك الشعري لأوشك الكلام أن يلج حيز الصباب .

ومن خصائص التوازم بين المداديل وسية الإدراك هذه التوارى بين التحام طرق التعاطب ، صبيحا كال صمبر اعطلة تراقت إليه صائر التكلم بالإسناد والإضافة : إن نصرنا وإن نصينا .

فأما عن محاكاة الإيقاع النغمي لبية النسيج اللغوي فمحطه منزل على سجع القداعى الصوفى ، ولكنه متميز بالأزدواج وما يفرعه من ثنائيات يشرده بعضها عن بعض حيناً ، وتماثق أطراف البعض ببعض من أطراف الآخر تارة أخرى . ففى (الحمد والفؤاد) كى فى (وضاءة) وفى (فضاء) أفراد وغايز ، ولكن زوج (الشاعر والشباب) يعاظم بروح (السكرة والسعيد) ، ثم تستقل جملة من الثنائى بها (تعرف . العبد) و (تناعى حلوة التفريد) ، و (تنادى كأبديد) . ومكدا (السحر والحسن) و (تسحق آمال نفس) .

لكن التبسط في خصائص هذا المشهد «الإدعائى» لا تتوضح أبعاده إلا بتحمس وشأنه البائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له في نطاق حط الاعداد ، وهى لوحات انتزاع فالتدراك فالاستجداد . على أن التيمات الموحدة لأجزاء حط الاعداد لا تبلغ اكتنارها الإنشائي إلا في صوة سمات القسم الأول من القصيدة من حيث إنها وجهان متصاحبان .

وأول مطلع من ذلك انباء الإلهام الشعري طيلة القسم الأول (١ - ٣٧) على صمبر الخطابية (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعري على مدى القسم الثانى (٣٨ - ٦٨) ، وبدت يحصل تقابل متوارن اقرون فيه حضور الصمبر المنهم عمار الصعود ، بينا اقترن غيابه بقط الاعداد ، وبين المحصور والتصاعد سمة ما بين الغياب والشارل من حيث ما يرمزه إلى الصورتين من علامة السلب والإيجاب كلياً . وهذا الرسم اللياقى جين ما يحصل عند إعادة وصف العناصر كما تو قرناً المحصور بالغياب والصعود بالهبوط .

والملاحظ الثانى حسن استيعاب سمات الصرخ الشعري في كليته من خلال معطف «اصطولات» هو أطراد ما اصططحنا عليه بالحركة الاختيارية . بتحقق القول الشعري تأهبا وأندفاعا بسطلى في مساره صوت الأملاء الخائى ، فتكون الحركة في محسب تدفئة نجي على صروب بعض القلوب ، وفي صمبر هذه السمة يقوم تدليل حديد هو تناثر حركة الاختيار بين القسمين

في الأول تبحر صوت العلى ، فهو من تأخت أحشة الصائر على عصى الشجر . وفى الثانى استجاء قوى الجسم على مقعر اللاتقاء في حوص كحوص السباحين . وبذلك تصدر لضمرة في وجوده طيبة القصيدة بينا يعكس اتجاهاها من نصف إلى آخر . ومن ثم هذا لأهر

مع الثاني : بين القول الشعرى والمفهوم النفسى

الموت قد أصاب عزيزا ، وقد كان لنا فى المعرى مثال صادق عن ذلك
حين أنطلقت رريتى الى والده مفصدة المشتعة وهو فى الرابعة عشرة .

غير مجد فى ملهى واعطفادى
نوح بكك ولا نرسم شهاد

كان الثانى متعلقا بالده إلى حد التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى
فى المعيدة والسلوك ، فلما اقتده كال موته عليه صدمة صاعقة حررت
كبانته وشهته إلى فاجعة المآل والمصير . وهكذا يضاف إلى الترقى العاطفى
فى شعر الثانى ترقى ما ورائى وجودى مداره ذو تركيب ثنائى مزدوج هو
الآخر ، طرفة : الموت والآفة .

فالموت - كدلالة قابعة خلف المضامين وكصورة شعرية تطوى على
سطح المفهوم - لا يكاد يظن عن كل مظهر أغانى الحياة ، فحينما
استلهم الشاعر إيماء المأساة وجدت شاعريته تصدر عن معنى الموت مرارة
وأسى وتشكيا . كذا يستحيل الموت مولدا لمعانى المأساة الوجودية ، فهو
نواة تحيط بها عناصر الانفجار السلبي فى المرض والحاجة والشكر... فهو
إذن مصب لكل التيارات الخارجية المسطرة على الشاعر فخطوط واضحة أو
مكبوتة قهرية

ويصل الشاعر فى تصويره هذا الجانب من الترقى إلى تشكيل
صورة الانشطار فى قصيدة «ياموت» حيث تقوم المناجاة على سلم من
القيم المتبحرة نحو الدوبان

ياموت قد مرلت صبرى

وقصبت بالأرزاء ظهري
ورميتى من حائق وسخرت من أى سخر
فلبثت صرغوسى الفؤاد أجرا أجمعى بذعر

ولم يطرأ ديوان الثانى كلاً لا يتجزأ عما عن بيته الخفية حيث
تترامى أطراف المفصود الإنشائى توصل إلى اعتار قصيدة «ياموت»
قصيدة ذهنية تقوم قصيدة «الاعتراف» بقصة لها . مهدد المقطوعة - عن
وجه التحديد - قد استوعبت فى أبياتها الثانية حلقة الوارع الحوى
الذاتى لصيرورة الفناء ، لذلك صورها الثانى كرسيا يتصب عليه
المدبون ليمسوا بأنهمم وليكروا بالروح والاعتراف حقا بالرحمة
والعفوان



التراجي فى محتم المشاهد - فضلا عن اختفاء الصمير المخاطب
المنفصل - تقص حضور الصمير المتكلم تدريجيا إلى أن يخفى تماما قبيل
النهاية ويستعاض عنه بصمير اعائب (٦٦ - ٦٧ - ٦٨) فيتمحى بذلك
الأنا ليحل محله المهر ، ويزداد هذا الاتهام بمرور البيت الأخير على
أردواج بليغ : ظاهره الثانى ودلالته التهى ، صيته الدعاء ومفراه
الإفرد ، وعن كل المستند يتبدد صوت الشاعر فى انسلاخ وصياح

أما بذرة الأحكام الإنشائى فتصعد فى مراجعة القصيدة تحت مظهر
الفرضية النوعية التى صدرنا عنها منذ المنطلق وواكبنا فى كل مراحل
المسج المتوخى ألا وهى تناسج البنية والحركة بوصفه ثمة امتزاج المقوم
اللغوى بالمقوم النفسى ، وإذا قد جلونا خصيصة التوارد والتناظر فى
المتبع السابق فلا مناص من استكمال ما رأينا بتبع خط التوافق الحركى
على صعيد اردواج السدى الثانى واللحمة الصائرة

ولتقصيدة فى هذا المظهر لحولات مزدوجة ، فالشاعر فى حركته
قد انطلق من إقرار الخمران ثم طفق يشد الفيض والتقديس حتى اهار
من العزم فالتحدر وتناقص إلى حد التلاشى . أما طرف المعادلة الآخر وهو
الصمير الزامر إلى الحبيب فقد تقنن فى الصورة ثم تغافل وانتهى إلى
الرجم ، رجم العبد المثلث إليه ، وعلى هذا النسق يتوارى الخطان
ببأن ، خط مسيرة الأنا وخط مسيرة المخاطب : فى المترلة الأولى تحيرة
صوفية لدى الأول وتجرؤ وقدمية الثانى ، وفى المترلة الثانية استرحام مع
الأنا ومن المخاطب لا مبالاة ، وفى الثالثة إذهان من لدن كعبه وتشكيا من
دون المعبود

وهكذا يتجنى خط التقابل الأوفى كمحمل رئيسى من عوامل بذرة
المعل الشعرى الذى تمكّن على قواعد البناء اللغوى وحلق فى أفق
الصيرورة النفسية المتعاقبة ، فصاغ لنا ملحمة فيها من فيض الشاعر
وحرارة المؤمن وفيه من تواجد الصوفى ولوعة الوثان ما يصير النص إليها
بصيرا

• • •

وبذلك دون ما يجسم المظهر العاطفى الواحدى صمم ظاهرة الترقى
التي تحلر هيكلا «أعنى الحياة» ، أما المظهر الثانى الذى تدور على
ركعه تلك الظاهرة فهو تأمل والتأمل صررت من الحالات الذاتية -
هو الآخر - تعكس فيه المبهات وردود الفعل معا فى صلب الكيان
انبطى للإنسان

وفى أعنى حياة بدأت متفرقة من القلق الوجودى الذى ليس
يتدهى تبلوره إلى لتمامهم يتمخص بالتالى عن جداول فلسفية واضحة ،
ورما جاء فى قالب التعاضات يائسة تنم عن تأملات فى منزلة الإنسان
ووضع الكائن البشرى للمزق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح
اليأس فى بواعث هذه انعطاب تشكلت صور «الديك الفحيح»
والتناظر فى منطحات ديوان الثانى يدرك عند الاستقراء أن
الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبعث من صوت أليه
والموت عادة فرصة تنه الإنسان إلى وضعه الوجودى ، لاسيا إذا كان

يا ضباب الأمسى يا فحيح الحميم
قد جرى زورقي في الخضم العظيم
وشمسوت القلاع فالوداع الوداع

إلا أننا حَرَّ ذلك بأنه نوع من التجلد يتمثل في الإنسان على
النساء بكثير من الشجاعة والثرحاب ، هو صرب من رفض الإحساس
للأدى واستند له بحساس مناض له قائم عن أن يدوح لشاعر يجرد
من نفسه ذاتا غير ذاته

ومن مقتضيات هذا النمى الأدبي ما نلمسه في القصيدة من
احدار رمي بحمل حياة الشاعر سقوطا فرياثا حراً ، فلم يعد في وجهه
حامر ولا ماصر ولا آت . بل تحنص الشاعر من قيود الزمان وتحرّد عن
عالم الواقع ، فكان الحدود الزمنية قد اندكت في عالمه الفنى وهو يودّع
هذا العالم الذى تنصهر فيه الخيال والخيبة والصلاة والشموع والأشعة
صابرا متجلدا

ومتذلل يطلعا الشائى على حياته الجديدة ، فبعد التجلد ومقدمة
الأم يدخل الشاعر في حيز الوجود الثانى بموجب اعتزاقه حدود الزمن
محسّ صا من الزمن رفض العالم ، إلا أنه رفض لا يسى عن
القطع الزمنى وإنما هو مؤذن بالامتداد الروحى في قرار اشاعر
وموجب هذا التهيؤ النمى وهذا الإنصهار التام يصل الشاعر إلى
إشراق تام وفي ذلك إيدان بدخوله في عالم جديد هو عالم المطلق

• • •

هكذا يتخلص محور التزق في موضوع الحب عبر تجربة الحرمان
مصورة لخسارة الحب وهو يتجاوز نفسه ، وفي موضوع الحرية الماورائية
والقلق الوجودى انطلاقا من علة العلل الأولى إلى فاجعة المآل

• • •

ذاك إذن ما يحلو أحد المركبى في مداليل لشعر وهو محرك تفرق
وقد تبيّن أنه الشعر باردواج الكيان النمى بما يزول إلى انشطار نوعى
الشخصى بموجب صفوف معينة تولّد حالة نفسية انعكاسية . ونأتى إلى
لمحرك الثانى وهو الصراع من حيث هو نمى الإنسان لما يعترض سبيله
من قوى خارجية ضاغطة بالقهر والعلة .

والصراع في الأدب هو تصوير الأزمات التى تتسبب عن
اصطدام قوتين متصادتين : إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية .

وموضوع الصراع في ديوان أعانى الحياة مرتبط بالظروف
الإجتماعية والتاريخية التى عاشها الشاعر لرباطا عضويا قائما على تفاعل
جدلى دائم ، وهذا الصراع هو الآخر كان ثنائيا ، إلا أن ثنائيته ليست
آنية وإنما كانت زمنية تمثّلت أولا في اصطدام وعى الشاعر بالقوى الغالبة
وهى قوى الاستعمار . ثم تمثّلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب
المعمر نفسه .

هذان مشهدان لحصل واحد هو فصل الصراع . وبين المشهدين
والد : إدهما مشهد الأبية الطرية للمعكس على مشهد الأبية

وبنمى النسق التأملى يرد ذكر الإلاه في شعر الشائى ذكرا عرضيا
في غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واضح بلججى إليه الشاعر في صبح
عزاضية دون أن يتبرر فيها الإلاه كحقيقة مقصودة لداها
إلا أن الموضوع يستقل بنفسه في عصر الأحيان وتشكل بصمة
الحقائق المحرّدة ، ويتخذ الشائى قالب الفاحشة للباشرة على محط رسالة
مفتوحة إلى الآلهة في قصيدة « إلى الله » .

ويتمثل التفرق في الحالة النفسية المضطربة التى تعيق بهذا الخطاب
وهذا الاصطراب تحرك جدسة ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار حيث تحد
الشائى إلى الله ملتجئا مستعينا مصورا واضح للسلم المؤم

يا إلاه الوجود هذى جراح
في لؤادى تشكو إليك الدواهى
هذه رفرة يصقدها لهم

إلى سمع الفضاء الساهى
ثم يتحول الإقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض في
أشكال من التساؤلات اللمدية عن وجود الإلاه وغائيات هذا الوجود
خبرونى هل للورى من إلاه راحم مثل زعيمهم أوا
بخلق النّاس باسماء ويواسيهم ويبرو لهم يعطى إلاهى
إنى لم أجده في هاته الدنيا فهل خلط أظها من إلاه
غير أن الخطأ اليبلى للحركة سرعان ما يتحدّر بما يحول بين
الاعتراض والتكرار والإلحاد ، فتدخل الحدية في مرحلة الإدعان جدا
بالاعتراض يتنى عنه التحدى

يا إلاهى لقد انطلق لهم قلبى بالذى كان قاعظهم إلاهى

والتجاء الشائى إلى الإدعان في وضوح واع وتسلم إرادى هو لفرض
لازمة العقل والإيمان على حساب العقل نفسه ، ولا شك أن ذلك هو
الذى قوى شحنة التزق الماورالى الذى يبلغ صناه في قصيدة « الصباح
الجديد » ، وهى قصيدة غريبة في ظاهرها لما تضجرت فيها من متناقضات
صارخة وقد ذهب النقاد في تفسيرها وتأويلها مشارب شتى : فأنجبه
بعضهم في استنطاقها مذهبا نفسيا ، وأنجبه آخرون وجهة سياسية ،
وانتهى غيرهم معنى الرومنسيين . ويبدو أن هذه القصيدة عبارة عن
حديث من أحاديث النمى وهو ضرب من الأدب يحلو منه تراثا
إعرابى ، ولعلها قيلت في حالة غيبوبة شعرية ناتجة عن غيبوبة حقيقية ،
أى ربما قالها بنفسية شعرية غير واعية تمام الوعى وقد كانت تمر به أزمات
حادّة ، فقد أراد الشاعر أن يلعنا تصويرا لانتحار أدبى هو صرب من
تجاوز الواقع الحيوى الذى كان عليه للإقبال على عالم آخر ، عالم الموت
الذى أصبح خيال الشاعر محوّه أشدّ إحساسا ، لا يرى فيه عالم العدم
ولقاء بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلّصه من قيود الأولى

وقد تعجب بادئ دى بدء كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق
وهو باسم مشرح :

من وراء السطّلام	وهستيسر اللياسة
قد دعائى الضباح	وربيع الحياة
يا له من دعاء	هز قلبى صداة
لم يعد لى بقاء	فوق هذى البقاع
الوداع الوداع	يا جبال المموم

القاعدية ، وكلاهما قد تحدد تاريخيا بنقطة انطلاق للمباني المحركة متجسمة في وصية الشاعر وتفرعه لاستقراء واقع أمته

والوطنية - كما عشت - شعور ذاتي يوضح الإنسان محوجه إلى دواعي حسية ومنازع ذاته يتألب فيها مع المجموعة البشرية للتنشيط إليها تأليا وجدانيا انفعاليا ، والشعور الوطني عند الثاني حاد يصل إلى الذؤوب والانبهار في الرمز الوطني الأرقى «لفظ تونس» فتقوى بين الشاعر ودمر عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم التمسك بالبناء

ولا شك أن مركز نقل الوطنية على نهج العشق والإخلاص قد جاءت به قصيدة «لوس الحيلة»

لست أبكي لعصف ليل طويل
أو لزرع غدا الغمام قراخه
إنما عرني لخطب ليل
قد عرانا، ولم نجد من أراحه
كلما نام في البلاد خطيب
موقف شعبه يريد صلاحه
ألبوا روحه لبص اصطهاد
لناك شالك بسرة إجماعه
أنعموا صوته الإلهي بالصف، أماتوا ضداحه وتواحه
وتوخوا طرائق الصف والأر
هياق توا، وما توخوا مباحه
هكسدا المظنون في كسل صوب
رشقات الردى إليهم فتاحه
غير أنا تناوبتنا المرزبا
واستباححت حانا أي استباحه
أنا بسانوس الخميلة في لج
أهري قد سبعت أي مباحه

شعرني حبك العميق وأنا
قد تذوقت مرة وقراخه
لست أصاع للزاحي ولو مت وظامت على شباتي المناحه
لأبسان... وإن أريست دماي
فلماء العشاق دوما مباحه
وبطول الهدى نرسد الليالي
صادق الحب والولا وسجاحه
إن ذ عصر ظلمة غير آني
من وراء الظلام شفت مباحه
صبيح الدهر محد شعي ولكن

سكرة الحياة يوما وشاخه
ولو وما استعاف نبيجها الإنشائي لتوصلت إلى استعاطه بالاعتماد
على اعتبارها انحصارا شعريا سببه سلسلة من التعارضات المستندة إلى
أعرب من الصدام بين القوى المتقابلة أو التقي المتخالفة
فأور بتدليلات مضاعفة حصار الواقع الذي تظاهر به سطو
السمير وبردد شعب على وعي الشاعر - وثانيا حصار الزمن إذ تجمع

الماضي والحاضر على إحساس التمسك ليدعها بها إلى رؤية مستقل .
والثالث حصار الأدب الذي كرس الشعر بكاء للربوع اندرسة

وبين هذه المزدوجات المتقابلة يبرز صوت شعر المتحد فيص
الشاعر من بصره صورة على المصلح . ومن اشعب صورة على مستبد .
فتأتي القصيدة نقطة تقاطع فريين متصادمتين . ويشعور البصيص المصع
على عمود الشعر جولة صراعة بين الوعي الفردي والوعي الجماعي .
تطابق فيها الأنا - وهو ضمير الشاعر - مع ضمير الغائب - صوت
المصلح . مثلما تطابق ال (أنتم) - ضمير المخاطبين أبناء الشعب - مع ال (هم)
(ضمير المخاصرين المستبدين

طوسعيان إلى استقطاب التصوير الشعري لبات لنا القصيدة ذات
رسم بياني انطلق من رفض للموروث ثم تنارل بتصوير الحصار حتى بلغ
أسفل الحركة في (قناب الزبا) ، وعدت تصاعد اللذ وتبدلت الحركة
فتشكلت صورة الفداء حتى قصت إلى الأمل والإشراق

ومن رام استكمال مميزات الصياغة تسي له استكشافها من طبيعة
انقافية و تعاطف روياها ووصلها مع الردف الملازم ، ولما كانت بوعبة
الزوى على ما هي عليه قد قامت في القصيدة ظاهرة من الاسرجاع من
طابع ثلاث

أ - رجح الزوى على الخشو

- في (الروح) من (الجياح) (٤)
- و (الصداح) من (التواج) (٥)
- و (استباححت حانا) من (استباحه) (٨)
- و (سبعت) من (سباحه) (٣)
- و (حكك) من (قراخه) (١٠)
- و (الواحي) من (المناحه) (١١)
- و (الحب) من (سجاحه) (١٣)
- و (الحياة) من (وشاحه) (١٥)

ب - رجح الخشو على الخشو بضرب من التناهم المتداهي .

- الصف والربع والعماء (١)
- إنما عرني لخطب ثقيل قد عرانا (٢)
- وتوخوا طرائق الصف والأرهاق توا (٦)
- لا أبالي وإن أريقت (١٢)
- لا أبالي وإن أريقت دماي فدعاء العشاق دوما مباحه (١٢)

ج - رجح الخشو على الخشو بضرب من التقوية الداخلية، بتحول
الصوت بها إلى روي داخلي مردوح، إنا في نفس البيت أو بين
بيت وآخر .

- لست أبلي لعصف ليل طويل (١)
- لعصف ليل طويل (١) - لخطب ثقيل (٢)
- ألبوا روحه قبص اصطهاد دفانك شالك (٤)
- غير أنا تناوبتنا الزبا واستباححت حانا (٨)
- لا أبالي وإن أريقت دماي (١٢)
- دماي (١٢) التالي (١٣) غير آني (١٤)

• • •

كل تلك الظواهر لما يتسنى التسلط فيه نميًا وإيقاعيًا وحتى
سابقًا ..

• • •

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن «أعاني الحياة» وجدنا
«شاني يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يوزج تحت كابوس
الاستعمار، يشرف دماءه، ويشتر خيرات» ، ثم هو بعد هذا وذاك يلجأ
صوته بالكبت والعنة القاهرة . ويظهر الشاعر إليه في داته قهرا شعرا
طوقته قرون الانحطاط فككته بقيود من اتوهم والصلال هي إلى
الانحلال والتشعق أقرب منها إلى للعالم الحضارية للتسمية .
وبعد أن يقر شاعر بالواقع للعلى :

السؤس لأبن الشعب يأكل قلبه
والجهد والإلـراء للأغـراب
والشعب . محسوب الخيون مقسم
كالثاة بين الذهب والفضاب
يعبر عن إيمانه المطلق بالشعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان
بالقدرة على تحرير كوامن أفراد الأمة لإخراج طاقاتها الخلاقية من حيز
الكبت إلى حيز الاعتناق .

ألا إن أحلام السبلاد دفينـة
تجمجم في أعانها بما لـجـنـجـم
ولكن سباني بعد لأى نشورهما
وينسبلى اليوم الذى يرم

هذا الإيمان تتمكس نتاجه الفنية فإذا بالشانى يحاول أن يتنى
متابع إلهامه في إيمانه بشعبه فيبرز شعوره بعيبه للمسؤولية الفردية في صلب
مسؤولية إيجابية مبررا عن الأحاسيس الذاتية المنصهرة في الأحاسيس
إيجابية ، وهكذا تصل قوة العزيمة وصلابة الإرادة وطهرة الإيمان إلى
حد تمجيد المعجزات للتحذية للقوى الروحانية المتعالية

إله الشعب يومنا أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر

وعندئذ يدخل الشانى في المرحلة الحاسمة من الصراع وهو مرحلة
مقارعة الاستعمار ، وديوان «أعاني الحياة» ثورة مصاعلة انفعالية
تنبؤ في الإنذار والتهديد والتحدى ، ويكون بذلك ضرب من تجسيم
الإرادة الشعرية بصحير اللفظ حتى يتحول إلى فعل واقع ، وهكذا تحمل
الثورة في طياتها صيحات تبشيرية مشرقة

ألا أيها الظالم المستبد
حبيب الظلام عدو الحياة
رويدك لا ، يخلقك الربيع
ومحو الفضل وضوء الصباح
سيحرقك السيل سيل الدماء
ويأكسك المعاصف المشتعل

ثم يعود الشانى إلى تجاور التجربة التونسية فيصالح بالثورة على كل
أصناف الاستعمار في أي وطن كان ، وهي ثورة باسم القيم الإنسانية
والمبادئ المجرمة من حرية وعدالة وإنصاف ترمي إلى التثديد بكل مظاهر
الكبت والتصف ، وعندئذ يتج الشانى جبهة صراعية جديدة وهي
مرحلة استنهاض الشعب وإيقاظه ، فيصطلح برسالة الأديب الواعي
والتفكير المخترع فيقدم روائع فنية هي من الشعر المهادف الصافي ، تجلج في
محملها تحسس الشانى سبيل بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد تحت عن
«بقطة الحس»

وتكون من الشانى محاولة لتحريك السواكن بمجرد له اللفظ
الشعري ويصوغ صياغة ملائمة متفرجة من الإغواء والتزويق في الحرية
إلى الاستمرار أحيانا بالوعز الضمني والصريح :

يا ابن لى
خلقت طليقا كطيف النسيم
وحسرا كنود الضمى في جماء
إلى الشعب

أين يا شعب قلبك الخالق الحساس أين الطموح والأحلام ؟

فلما لم يجد الشاعر صدى لدعوته تأزمت حاله وتأزمت بذلك
روابطه بشعبه فيدير ثورته الثالثة صوب الشعب ، وإذا بكثير من لأشعار
الصارخة يتحول فيها لبيب الشانى ضد شعبه فيوجه إليه سهام لفظه
الشعري المتجبر، ولاسيما في قصيدته «النبي المجهول» . وقد نشأت مشارب
النقاد في تقييمها فمن «إبراهيم» إلى «رجية» إلى «فشل» وبأس
واستسلام . والقصيدة تملئ المعجرا من نتيجة صعوبات تسطت على وهي
الشاعر الفردى والكبت كثيرا ما يؤدي إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة
رد فعل يبعث القوة الانفعالية إلى الإبراز ، صاعقة الشاعر نحو شعبه
كانت عاطفة حب بلغت حد الانصهار ، فإذا بها تستحيل ثورة عبية
إلى حد النغمة ، فوقف الشانى يضر نغسها وإن لم يبرر ذلك أن هروب
الشاعر إلى الغاب إنما كان تعريضا عما أصابه بعد أن تسلطت عليه قوة
خاضعة انتجت احتارا طنى على الوعي فأدى إلى رد فعل عنيف .
وحمل على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته وأن كان منه
وإليه

وإلى هنا المقام يتسنى يسر - لو رمتا لحسن بنية الديوان في
تفاعله مع الحركة - أن نوائم بين «النبي المجهول» و«تونس الجميلة»
من حيث كانت الأولى امتدادا للثانية واعتراضا عليها في نفس الحين ،
فتكونان في تواجدهما كقضية ونقيضة ويجرد لها الديوان بريقه تأليفا في
جدلية كلية .

وكذلك لو ذهبنا بالبحث أشواطا لبلغنا به نغامة عهد المجدد بنية
الديوان على مسار الحركة فبقي عندئذ كيف إن الترقق بصور البعد
الكوني القار متطافرا مع بعد الصراع الذى هو حركى صائر بالضرورة
فلئن بدا الترقق ظاهرة باطنة انعكاسية فإن الصراع قد جسد التدفق
الخارجى القاتم على تجاور الذات ، وكلاهما يستمد البض الشعري من
إلهام التجلج الذى جاء تصويره ملحميا وصوغه إبداعيا

مكتبة الخزانة

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير
١١ شارع عبد العزيز بالقاهرة/ت: ٩١٥١٤٨ / ٩٠٦١٤٨

تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|--|-------------------------------|--------------------------|
| ١- الإحاطة في أخبار غرناطة ٤ جزر | تحقيق: د. محمد عبد الله عثمان | لا بسن الخطيب |
| ٢- ريعانة الكتاب ونجعة الكتاب ٤ جزر | تحقيق: د. محمد عبد الله عثمان | لا بسن الخطيب |
| ٣- الوسائل في معرفة الأولاد | تحقيق: د. علي محمد | نجلال الدين السيوطي |
| ٤- مناقب الإمام أحمد (١٠ مجلدات) | تحقيق: د. عبد الله التركي | لا بسن الجوزي |
| ٥- منهج القرآن في تربية المجتمع | | د. عبد الفتاح عاشور |
| ٦- الألف المختارة من صحيح البخاري ٢ جزر | مراجعة: د. عبد السلام هارون | م. ربيع عبد السلام هارون |
| ٧- الاتجاهات الفقهية عند أصحاب الحديث | | د. عبد المجيد محمود |
| ٨- الفصل في المثل والنحل ٥ جزر | | لا بسن حـ |
| ٩- الإرشاد | | لإمام الحرمين الجويني |
| ١٠- الحضارة الإسلامية في المغرب والأندلس | | د. حسن علي حسن |
| ١١- المجتمع الإسلامي والعلاقات الدولية | | د. محمد الصادق عفيفي |
| ١٢- المجتمع الإسلامي وفلسفته المالية | | د. محمد الصادق عفيفي |
| ١٣- الإنسان مسسّر أم مخيّر | | د. فتاوى العقلي |
| ١٤- رسائل الجاحظ ٤ جزر | تحقيق: د. عبد السلام هارون | |
| ١٥- خزائن الأدب الجليل الثامن | تحقيق: د. عبد السلام هارون | |
| ١٦- فصول في فقه العربية | | د. رمضان عبد التواب |
| ١٧- المدخل إلى علم اللغة | | د. رمضان عبد التواب |
| ١٨- اشتقاق الأسماء للأصمعي | تحقيق: د. رمضان عبد التواب | |
| ١٩- العربية ليوهان فلك | ترجمة: د. رمضان عبد التواب | |
| ٢٠- أبعاد متطورة من الفكر التربوي | | د. شبيب يسـ |
| ٢١- سيكولوجية الشخصية المعوقة للإنتاج | | د. فريج عبد القادر |
| ٢٢- سيكولوجية الحوادث وإصابات العمل | | د. فريج عبد القادر |
| ٢٣- الشخصية ومبادئ علم النفس | | د. فريج عبد القادر |
| ٢٤- أثر الإسلام في الكوميديا الإلهية | ترجمة: د. جلاله مظهر | |
| ٢٥- حسابات قطيع المعادن | | إسبراهيم الرشيدى |

أحمد محمد حسن أحمد

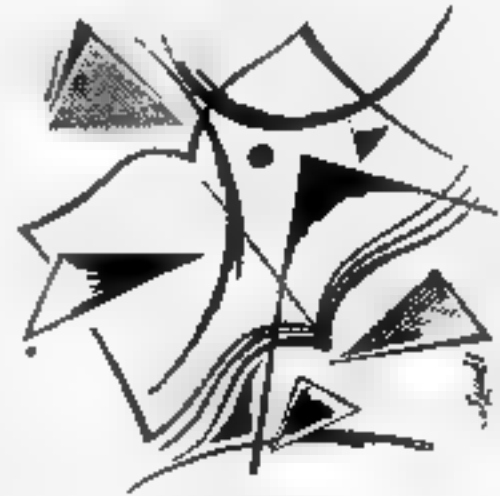
الشكطية

ماذا يبقى منها ... ؟

(١) قبل أن يتقلب تاريخ الظواهر الأدبية وانماها أنها يراء شريط من اللوحات والمظاهر يسبح اللاحق من سابقه ويغلق الحديث فيها قدومه إلغاء مطلقاً أو جزئياً ، فلا يبق منظوراً في النهاية سوى المشهد الأخير . بهد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير . لهذا الخشبة لم يبق القديم بقدر ما ورت منه ، وعناصر المشهد الأخير لم يتكرر من عدم ، وكل ما حدث هو تحول في مراكز الظل التي تحتلها تلك العناصر ، والاختلاف في روايا الرؤية ومقادير الضوء التي تلي على هذه الشظية أو تلك من دفحة المشهد . وحينئذ قد نتذكر على الفور ما قاله نيبانوف Tynanov - وهو واحد من أبرز وحوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبي لا يعنى التعاقب بالضرورة . بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلاً في أنظمة الظواهر الأدبية» (٢) . حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية . فليمع أحدها حين يطغى آخر ، دون أن يفرض هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره في التيار الوليد .

مستدرك على مبادئه أو لاأند محمول اهتمام ليست في قلب الأدب ، وإن وقعت حوله ، حتى بعد هذا الانهواء الذي أصاب الشكليين كمجاعة ومشاط مهجى منظم ، يرى ورة من قصايا تراثهم النقدي تتدح صمم طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد الأمر الذي يجعل بوضوح في مبادئ حلقة «برج» النظرية ، ثم في دراسات البنية وتطبيقاتها في مبادئ المعرفة المختلفة

وتريد فيها بل أن تعتبر صلق هذه القوة فيها يعلق بالهيج الشكل خاصة . لهذا الهيج النقدي رغم تحيره من حث اليشة والظروف التاريخية التي نشأ فيها . لم يعقد صلبه بالمناخ الأدبي السائد عند مطلع هذا القرن ، ولم يعلن من بعض تأثيرات اللود بيرم الأولى . دعم محاولة التجرد عليها ، كما أنه - ومنعس القدر - لم يحل من آثار ماقية في المساحة النقدية . وحتى بعد غايه رسماً في أواسط العقد الرابع من القرن ، حين يورج أنصاره ما بين مراجع كنيسة أو



قد لا صادر على ذلك « الشار » ، أو « أوجيا » به
بالعلاقة الحسنة بين الوصف . ودعم ذلك يسمى
الحذر من المص في بسيط الأمر ، إلى أبعد من حد
الحد . لأن الإيقاع الشعري لدى الشكليات مكتوب
الصوت والتركيب لم يجد ظاهره فيه مرقه ذات
الشاعر . بل غدا موضوعا لتحليل مبعي يتكى على
نتائج الدراسات الصوتية الحديثة . كما يكره على
حفل اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية
كالمصاحبات والاحصاء وحتى القبر . لقد اصمى
التحليل الإيقاعي على أيدي « غدا » . وهن
توماشيفسكي (سنة ١٩٢٣) مقترح ما أسماه « علم
لحن الشعر » (Intonation) . على حين ذكر
« برشتاين » اهتمامه على طريقة « الإنشاد » . تلك
الطريقة التي تعتمد على صفات البدء والوقوف ودرج
الاستفهام والحجاب ومساواة الزمن سرعه وإبطاء
وهكذا . وعند « أن التأويل الإنشادي لبعض
الشعرى يمكن أن يقارن - في أهميته ومبهميته معا -
بطريقة الموسيقى في تلحينها لصن أصبه أو كلمات
نثية »^(١٦)

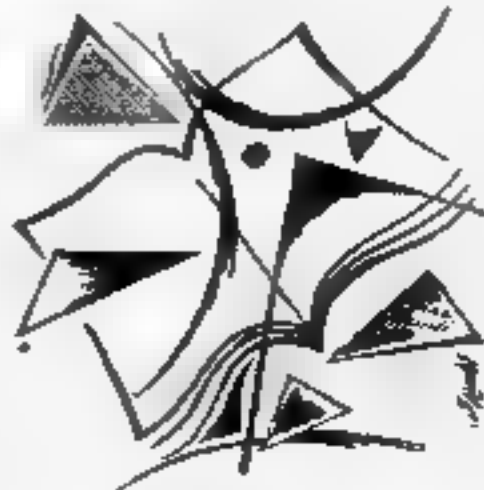
لقد أصبى بنا الحديث عن الأمر الرمزي إلى نقطة
كان التدرج الطبيعي يستوجب تأخيرها ، ودعم ذلك
يقضيها المقام ألا نترك ذلك الحيط الأخير دون وقفة
مأينة . ذلك أن النظرية للموسيقى التي أشار
« برشتاين » إلى طرف منها تقوم على افتراض أن
الإيقاع الشعري يماثل الإيقاع في الموسيقى ، وهي من
ثم تربط الزمن الشعري بالزمن الدال للشد .
وتصرف اهتمامها إلى الطرق التي بها يحفظ الصوت أو
نطو ، ونسرع أو بطيء ، ونعد أو نقصر ، وقد
نكون طرق كذلك بالمة القيمة في تغذية الإيقاع .
ومحاصة إذا اقتصرت بالتجربة المصيبة ومحاولة
الاستقصاء الموضوعي ، بيد أنها لا تخلو - في التحليل
الأخير - من ذاتية ، لأنها ترتكز إلى تأويلات إشادية
يلعب اختلاف الأفراد دورا خطيرا فيها ، وقد يحصى
الشد وقد يصيب وقد يضيف عناصر أو يحدف
أخرى ، الأمر الذي يؤدي إلى اختزال الخط الإيقاعي
في جملة

بد أن هذه الفجوة الدائمة في التأويل الإشادي
ما تلت أن تصبى كثيرا حين يُنظر إليها في ضوء
استدراكات الشكليات على نظرية « النورث
الشعرى » ، فالخط في التأويل قد يكون مؤثرا في طن
ظلم ورن يعمد على وحدة التعمية ، سواء

شعر . « الكستريوت » من قبل على معنى الإيقاع .
وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليات إن تمردوا على
الرمزيين في محاولة « لتحرير الكلمة الشعرية من
الاتجاهات الفلسفية والفنية للتصوفة التي أقلها بها
هؤلاء الرمزيون »^(١٧) ، فقد انطلقوا معهم في نقطة
البدء على الأقل ، نعى تحرير الكلمة من إطار الدلالة
الوضعية المسبقة ، وربط هذه الدلالة ببقا لكل
الشعرى . بل لقد انطلقوا معهم في أهم وأخطر -
في العناية البالغة بالحجاب اللغوي والموسيقى في
القصيد ، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية
والتركيبة بما يبنى الشكل الشعري قبل كل اعتبار .

لقد كان مالارمه S. Mallarme ضمير الرمزية
وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطا في أثره الخالي
بقدر ما يقوم به السباق الصوتي من عمل . وأنه
تحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية
يسمى التخلص من بركة اللغة وموصى الألفاظ
وتلقابة التعبير . ولا يبنى ذلك إلا عن طريق ما
يسمى « بإعادة الصياغة » . بحيث تصبح الكلمات في
استقامتها وتماثلها كاللحن الموسيقي الذي يحجم عن
الاضطراب إحدى « ثنائيات اضطراب » إيقاع الجملة
الموسيقية برمتها . ومن ثم فإن صدق الكلمة عند
الرمزيين لا يتمثل فيما تصبه . بل ما يرانها ويتناغم
معا من الكلمات تناغما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة
الأولى . وبهذا جميعه تعقد وحدة القصيدة صلابتها
التقليدية . فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع .
بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع بقاها جنوع إيقاع
الحياة النفسية لدى الشاعر ، وقد تحقت جميعا من
حيث خصوصيتها في العمل الشعري^(١٨) .

نرى هل نوظفنا جهنا ما عن بعده ؟ وهل هو
عفس مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالحجاب
الإيقاعي مبثوثة في تصانيف الدراسات الشكلية بعد
أكثر من ربع قرن ؟



والحق أن هذا التماسك المتبادل بين فكر الشكليات
وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية وفنية ليس
بعيدا عن طبيعة الإطار الذي اختاروه لنشاطهم عند
البدء . فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم « مدرسة » كما
هو الشأن في المذاهب الأدبية الكبرى ، وإنما كانت
هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأفرعوا لها
بعد . وهم لم يولعوا بعملية التطهير النفسي والمخالي
إلى لمجس من فكرهم تيارا محدد الملامح والتقوم .

بل هل التقيس من ذلك ، كان أول ما أثار اهتمامهم
بشأن مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental
Phonetics . ذلك النشاط الذي تعرض مراجعات
دراسة ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية أمثال
« بينانوف » ، « برشتاين » ، « إيجهاوم » ،
« جاكوبسون » ، وهي مراجعات تم عن هاور
اهتمامهم وتلحيز إليها . هذا فضلا عن أن تراهم من
الدراسات والبحوث لم يخل من إشار صريح
لاستخدام مصطلح اسبح Method دليلا على
طريقتهم في التحليل النقدي وعتوانا لها ، فها هو
« بريك » يكتب (سنة ١٩٢٣) عن « المسج
الشكل » ، « « شكروفسكي » يستخدم نفس
المصطلح عندما يجرى في الحذل الدائر حول هذا
التيار (سنة ١٩٢٤) . هذا على حين أقر « إيجهاوم »
أن يمزج بين مصطلحي النظرية والمسج في دراسته
« نظرية المسج الشكل » سنة ١٩٢٧^(١٩) .

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية
الحركة في الأخذ والعطاء ، فحين تبلورت الشكلية في
العقد الثاني من هذا القرن فما عرف اصطلاحا باسم
« جماعة دراسة اللغة الشعرية Opnyaz »^(٢٠) .
تلك الجماعة التي انحدت من مدينة « موسكو » طرا
لنشاطها اللغوي والنقدي ، كان ما يزال ماثلا في
أذهان دعائها ونعت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس
الذي عا عوا ملكا في العقد الأول من القرن ، وبما
ركانه استقطاب تأير ما خلفته الرمزية الأوروبية من
مغامرات في الشكل الأدبي محاصة ، وجاء كتاب
« بيل A. Bely » « الرمزية The Symbolism »
الصادر سنة ١٩١٠م ليحل على معنى النقد ما مظه

اقتصرت هذه التعملة على الشعر أو طول المقامع الشعرية ، ولكن الحديث هنا أن التشكيل لم يحدوا التعملة وحدة ودية حاسمة في هذا المقام ، فالترجمة الأساسية في الإيقاع ليست التعملة ، وإنما هي ثبيت كله ، وليس للتفعيلات وجود مستقل ، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة^(٣) ، وهكذا يمكن القول بأن مرة الإنشاد أو طريقته الإنشاء إن أسهمت في تلوين الإيقاع داخل البيت ، فإنها تظل محكومة بملافة نوتر دائم بينها وبين وزن البيت ثم بينها وبين إيقاع القصيدة في جملة ، وهكذا - أيضاً - يصح الشعر ضرباً عن «المنف المنظم» يرتكب من اللغة اليومية ، فالورن محط ، والإيقاع العادي للكلام حائز ، وإذا كان الخط بطبيعتة سكونياً ، فإن الحائز الإيقاعي ديناميكي ، وهو يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها ومن ثم للمع العام للشعر^(٤)

(٣)

وإذا كانت الشكلية في عطورها الأولى لم تحل من أصداء الرمزية ، فإنها بالمثل لم تكن بعيدة بسمها وقلها عن صيحات المجهدين التي خرجت للسلطة الأدبية في أوروبا كلها مع مطلع القرن ، وكان رجع هذه الصيحات في الأدب الروسي غامراً ، فبالإضافة إلى النزعة المستقبلية Futurism التي رادها فلاديمير مايفكوفسكي ، نرى عدداً غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الإغريق - «أبولو»^(٥) - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالخاص ، ودخبة في العودة بالشعر إلى مبعده الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر ، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء ستكون فيما بعد من أهمدة النتج الشكل ، أمثال : «إخنيانوف» ، «يوغولوفسكي» .

ونرى عضي بعيداً في تلمب المنظور التاريخي لتطور الشكلية ، إذ تعبت في المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدي للعصر ، ويمكن أن نغير هنا إلى مرحلتين بارزتين في مسار نشأته وتطوره ، تبدأ أولاً بكتيب صغير الحجم للفكر شكوفسكي نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة : «بحث الكلمة» ، الذي قصد به إلى إبعاش دور الكلمة في التركيب اللغوي ، والنظري إليها باعتبارها كياناً حياً له ذاتية ومستقله ، وإذا كان التحليل النقدي التقليدي يعمد إلى «تجسير» الكلمات حتى يرد كل

لحمها إلى ما قبل عليه ، فإن التحليل الشكلي يوجه إلى هذه الكلمات من حيث هي «الواقعة الأدبية» بكل رغبها وحدتها وروايتها

قد صيقت في هذا الكتاب - لأول مرة - الأقسام المكررة لمجاعة دراسة اللغة الشعرية ، تلك المجاعة التي قدمت للبحر الحديث وأسست عليه الصيغة العلمية للمنظمة ، وما لبثت دراستها التالية أن عمقت هذه الصيغة وسددت مناطق اهتمامها تحديداً فاقطاً^(٦) ، في موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية ، بحسبها - من وجهة نظرهم - كما شلبد الوصوح والغير من لغة الفن ، فلكل منها نظامه على مستويات التحليل المختلفة ، كما أن لكل نظام لغوي منها وطبيعته ، فالأول الذي يحمل قيمته في شكله ، والثاني «عمل» يستمد قيمته من وظيفته في نقل الدلالة والقدرة على التوصيل

ومع مفرق العشرين الثاني والثالث من هذا القرن تبدأ مجاعة التشكيل حبة جديدة من مسيرتها التي لم تستمر طويلاً ، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين «مدرسة موسكو اللغوية» ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمي أن يتمم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كلمة من الفيلسوف اللغوي الشهير : «رومان جاكوبسون R. Jakobson» و «ج. ليركوف G. Vinokor» ، ويبدأ تنظيم المجاعة في إعلان ذي قوى تنشر مجلة «حياة الفن»^(٧) ، وتصدر عنها ورقة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت في تأثيرها نطاق المحبة الصيغة ، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حصر الزاوية في دراسات - حلقة «براج» اللغوية ، ثم في نظرية «البنية» بوجه عام ، ولأنك أن شخصية «جاكوبسون» بتشاطفه الموقر ، واتصاله الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دوراً رائداً في اندياح آتاد هذا التأثير^(٨)

قد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها في أرواست العشرينيات ، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبي دون أن تكتنث كثيراً عند لولوه السياسية والاجتماعية ، لم تنبع من حوار مع النقد الرسمي الحاد ، قلبي بدأ يتوشها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تنبع من اهتمامات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأي بين دعايتها ، ولم يكن هذا أو ذاك يحصى دون نتيجة ، لما يكاد العدد الثالث يصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الثانية والاستدراكات على بعض مظاهر النتج ، وخاصة فيما يتعلق بالبعد

الاجتماعي في النشاط الإبداعي والوظيفة الاجتماعية للفن ، وتعتمد هذه المراجعات حتى تشمل التخليق - إن لم يكن الشك - في دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر» ، فنحن من هذه اللغة لنستأراء محط قول واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبسون - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر المعاصر عن الشعر الداني ، كما يختلف الشعر الخطائي عن شعر الأغاني ، وهكذا يبدو محالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بمتنوع وظائفها

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور التشكليون ، فإن معنى ذلك أنهم في استداركاتهم قد قصصوا شوطاً طويلاً في الرجوع عن سقاء الشكل الأدبي واستقلاله ، ولعل «شكوفسكي» كان يستشر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد محاضراته عموماً سوى أنها «تذكارة غلطة علمية» ، وسواء كان حديثه ذلك اعترافاً بالخطأ أم حسرة على الظروف التي أُلحقت به الارتداد عما لم يكن ليركد عنه ، فإنه في الحالتين واحد من الندى التي أدت بالبحسار من الشكلية بعد رحله فاهزت العشرين عاماً ... لحظة تركت - على قصرها - أثراً واضحاً في مناهج التحليل الأدبي ، دخلت محوفاً متميزة في حقول البنية الصوتية والتركيبية والإبداعية للغة الشعرية ، كما كانت راء دارت حولها للدراسات البنيوية في شتى أصدوع أوروبا ، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة «براج» اللغوية^(٩) ، ومبادئ مدرسة النقد الجديد في أمريكا ، وحيات الهان - في النهاية - لاستقلال بعض المعرفي الرياضية والإحصائية والمصبلية في النقد الأدبي الحديث

(٤)

كانت معركة التشكيليين منذ البداية في «لمية الشكل الأدبي» ، وفي معركة كهذه لم يكن مستغرباً أن يكون المعول على ما به يصير هذا الشكل شكلاً ، على أهمية الأدب من حيث هو قرن باللغة في المقام الأول ، ومن ثم تحتل نقطة لارتكار لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقصايا علم اللغة خاصة ، واستأثرت الأشكال الصوتية سهم بتحارب وإحصاءات متنوعة من عدد الأصوات المتعددة ، وعدد مرات التردد ، والنظام الذي يوجه تتابع

ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هي التي تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر فهي اللغة الأصغر في سلم الأساليب الوظيفية ، والعناية فيها بية الرمز اللغوي تغطي كثيرا على حجم العناية بالمرور ، كما أنها ليست أومانيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتعقيد الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها ، ومن ثم يمكن القول بأن لها أمرا خاصا لا يمكن أن نهاجم أو نتخذ بسبب مجاورتها للمعنى اللغوي العام ، بل أكثر من هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إخلال مبدئي منهم بالأعراف اللغوية ، ولا يمثل هذا الإخلال فيها يسمى بالضرر الشعري ومجاورتها الضرورية والنحوية لحسب ، بل يعدها إلى الطابع المحوري الذي تنسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلغوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويولد منها بالمرج والتركيب والحذف والإحصار دلالات فنية ثانوية ، هي بمنزلة الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية^(١٧)

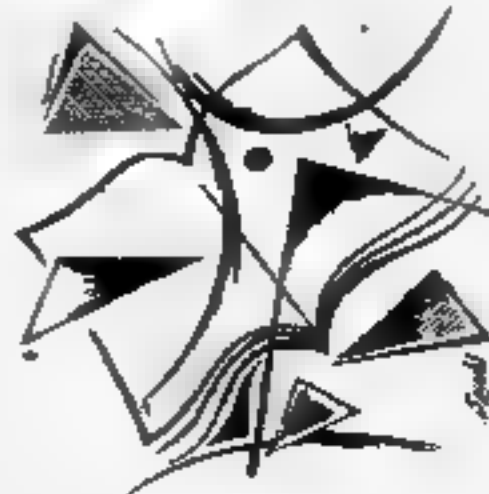
(٥)

ولعل قد اتضح - من ثمة - أن مقولة « الطريقة » وإطلاقها ثم في تطبيقها حل بية العمل الأدبي كانت حجر الزاوية في النقد الشكل ، فقد أهدت رواده على الفكك من أسر التوازي العتيق بين الشكل والمضمون في الظاهرة الأدبية ، وهي ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها ، وعضويتها تقتضي بالضرورة أن يكون التأثير افعال مرتبطا بها ككل ، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة ، وليس كمشروع مفروض ، وذا كنا نقبل الفارقة بين اللغة والكلام ، فإننا بالمثل - ومنطلقهم - نبي أن قبل الشدة بين مكونات العمل الأدبي ، وهي مادة صماء ، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات ، هي في الوضع الأول في حالة غياب جهل كامل ، وهي في الوضع الثاني في حالة حضور جهل كامل ، وهي في وضعها الأول لفكك مهمة لا قيمة أدبية لها ، حل حين أنها في وضعها الثاني تستمد قسما من السق اللغوي الذي يولف بينها ، وما أشبه اليون بين الوصحين باليون بين وحرد الشئ بالقوة ووجوده بالفعل ، فهو بالقوة مجرد مشروع ، وهو بالفعل واقعه وأداء

يد أن هذا التصور الشكل للعمل الأدبي لم يحافظ على ثقائه طويلا ، لذا لبت أن تعرض لمراجعة

واتصالات ، قسوف تحد أنفسنا ازاء مأرق حقيق ، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التي يتم بها تنظيمها في عمل أدبي لم تعد لها قيمة فنية على الإطلاق ، وما هذه الطريقة في النهاية سوى شكل ، كما أن تلك الأفكار وهذه الاتصالات ليست قويا مجردة بل هي ما عبرت به الشخصيات في مواقف محددة من العمل ، وهذا التعبير أيضا شكل - ومن ثم لا يبقى أمامنا من العمل الأدبي - من منطلق شكل - إلا أن يتصور في الطريقة التي تم بها تنظيم وحدات هذا العمل - والنسق الصياغي الذي حصل من هذه الوحدات اللغة فنية حية

ونقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أمامها - البراهين - وطورها تطويرا لا يحصر من أصالة - جذاكار الشكليون قد فرغوا من لغة الشعر واللغة العملية النظرية - ورأوا في الأولى إحياء للكلمات وتكثيف لدلالاتها حين تتعثر من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن محجرت وجعلت في واقعها اللا شعري - قد فرق البراهيون بينهم بين اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كتابيا ، والأحداث الكلامية واللهاجات الوظيفية باعتبارها تعيدا لهذا النظام وإعمالا له كسر اللغة في تصورهم - وطبقا لنظام اللغة السويسري فرديناند دي سوسير - تختلف عن الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التي يتم التصرف اللغوي طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه ، ووظيفة بعينها ، ومن التماوت الوظيقي بين هذه الطرق الأدائية تبيق نظرة أخرى للغة الأدبية باعتبارها أكثرها تحيرا وخصوصية من لغة الحياة اليومية ، إذ تقع تلك الأخيرة من الوظائف التلموية عخاصية شديدة التواضع ، هي خاصية التوصليل أو الإبلاغ



لأصوات في الذات المعادة ، ومركز الأصوات في الواحدات الإيقاعية ، ثم دور القامة باعتبارها نموذجاً من محادج التردد الصوتي ، وأخيرا دور المستوى الصوتي جميعه في بية العمل الأدبي^(١٨)

ومع أهمية هذا المستوى فإنه لا يمثل سوى طبقة واحدة في سبيح معقد ومتعدد الطبقات ، أما الطبقة الثانية فتمثلها وحدات الدلالة التي تشير إلى الكلمات مفردة ، حتى إذا ما انتقلت هذه الكلمات في بيات السبل والتركيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مستوى البنية النحوية ، ثم مستوى رابع هو مستوى الصورة الذي تتجسد به ومن خلاله وحدات الصور الجزئية - كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المراتف والأحداث والشخصيات واضحة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة ، بل هي علاقة تفاعل وظيقي بين الجزء والككل ، بين الوحدات العنصرية والاتساق الكندي ، فإن خصائص المعاني في اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات ، وإنما هي - في التحليل الأخير - خصائص للنظام الذي تم به نسج هذه العناصر^(١٩)

وواضح أن هذه القيم المنهجية في العمل الأدبي لتجاوز فكرة الفصل التقني بين الشكل والمضمون ، بين الأسلوب الأدبي وما يظن هجري له ، فالأدب في حقيقته ليس إلا طريقة للتأليف بين المستويات المشار إليها ، ومعالجته بطس منطق - أي بطريقة أدبية ، تقتضي من يقصدى له أن يخطه تحليلا تكامليا ، وأن يجعل لطب اهتمامه ذلك الشكل الذي انظمت من خلال تلك العناصر المنهجية ، والشكل الذي لا يحقق أساسا إلا بتفصيل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب في نظام معي^(٢٠) ، أما الأفكار المفردة والدلالات السبائية ولاجتماعية فلم تحظ في التحليل الشكل - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - بكثير اكرتاث

وبس من شك في أن أرقى الشكليين تجاه التوازي المفترض بين الشكل والمضمون هو الذي نقض بهم بل هذا لمصطف الأخير ، وليس من شك أيضا أن موقعهم تجاه هذا المصطلح لم يكن محورا من منطلق ، فإذا زعمنا بأن الشكل - في مفهومه التقليدي - يضم الوسائل النحوية التي يتدرج بها إلى التعبير عن المضمون ، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار

شامة من قبل الجيل التالي من النقاد ، بل ومن قبل بعض الشكليات أنفسهم ، وها هو «تبيانوف» يعترف صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل في تروابط مع الأدب تظهرها للكلامي قبل كل شيء» (١٨) . ولكن هذا الاعتراف - وأمثاله - كان من الإجمال بحيث اقتضى مزيداً من التصبر للكيفية التي يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية ، ومن هذا التصبر استقت مفولتان في ديناميكية العمل الأدبي ، أحفظنا بما في مقولة «الطريقة» الشكلية من كلفة هذا العمل ونوتر العلاقات بين عناصره ، ثم أصابت إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر

مقولة الشكل الخارجي والشكل الداخلي

العمل الأدبي حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات ، في مركز الثروة من هذه المستويات تتخلق فكرة العمل وموضوعه ، وعلى سطح هذه الثروة تتخلق درجتان تعبيريان يمكن أن نستخدم على نسبة الخارجية منها بالشكل الخارجي ، وأن نستخدم على نسبة الداخلية منها بالشكل الداخلي ، فالأول هو مجموعة الوسائل التي يمكن بواسطتها إبداع نسيج لغوي مجسم في تكوينه وتنظيمه لمتنصيات الشكل الداخلي ، ومن هذه الوسائل ما هو صوتي مثل: القافية ، المجنيس أو أواخر الكلمات أو بداياتها ، وما ما هو عروص يرجع إلى اللون الشعري ومجاءه المقطعية والزمية ، وما ما يتعلق بالتركييب وطرق صياغتها ، كما أن ما ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل ، كالأطوار ، الفارقة ، تشبيب الأداء القصصي بين الوصف والحوار ، وتوزيع الأداء المسرحي بين الحوار وملاحظات ملزلة ، وما إلى ذلك

أما الشكل الداخلي فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التحليل ، ابتداء بالصور الشعرية أو المهرية ، المتمثلة في التشبيه والجار والكناية ونحوها ، وانتهاء بالصور الفكرية ، صور الشخصيات والطباع وما بينها من صلات تبادلية . إن الناقد - حسب هذه المقولة - ينفذ ضمن درجيات سلم صعودا وهبوطا ، فالثروة الفكرية تلعب دور النظام التحققي الذي تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى ترحم مناخ العمل كله ، كما أن مضيق ثقافة الكلامية وتحولها إلى ما يسمى بالشكل الخارجي ينتج ما يدعى بالعلاقة المنعكسة ، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية . الأمر الذي يصبح مسار الرسالة الدلالة ويؤدي فوراً -

وفي ذات الوقت - إلى تعبير جازي في طبعة الرواية الفكرية

إن قيمة هذه المقولة في التحليل النقدي تبدو واضحة في تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعي ، ومن ثم يكون ظاهرات الأنواع الأدبية بظواهر حطرتها من هذه العناصر . ففي الشعر يمثل الشكل الخارجي قفلا نوعيا أكبر بكثير مما هو في النثر ، وفي الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورا يلقى نظائره في بقية الأجناس الأدبية ، وهكذا (١٩)

ورغم ذلك لم تنجح هذه المقولة من صميم ، وظلت العلاقة بين الشكليات الخارجية والداخلية قائمة رجراجة ، كما ظل مصطلح الثروة شاحب الملامح ، مهمل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التي تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور ؟ أم هو يستوعب - بالإضافة إلى ذلك - الدلالة المنابريرية وطفعة للكاتب وظفرت إلى الوجود على وجه العموم ؟ تلك المتأدبر وأمثالها دلت على منطقة الصور مقولة أنسرى ما زالت تستأثر باهتمام جيل من نقاد ما بعد الشكلية . وإن كانت - كم سرى - غير بعيدة تماما عن ميراث الشكليات

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل في هذه المقولة ما أطلق عليه آخا مصطلح الشكل الخارجي ، وهو هنا ينصرف إلى القيم القصوية والتركيبية متكاملة . ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم ، لأن كل قيمة منها لا تنكسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذي يسلكها ، فالإيقاع مرتبط بالانشاد ، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعري . والمعجم الشعري بدوره على صلة حميمة بالطابع الصوتي . وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر في اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يخلت من تحت بصره واحد من أسسها أو ألوانها

أما للمضمون فخير هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «المضمون المباشر» المتمثل في الصور والأحداث والطباع والشخصيات وأفعالا ، وهي العناصر التي تعتمد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولونها ، ثم مستوى «المضمون غير المباشر» الذي يعنى موقف العمل الإبداعي تجاه العلاقات والظواهر التي يصورها ، وما يستنتج من هذه الظواهر ، وكيفية

تفويجه لها ، ومدى نفوذه من أو تعاطفه إزاءها ، وهي دلالات فكرية عامة ، ثم هي دائرية لا محدثها الشكل غير خط مستقيم . بل تولد عبر ماضي المضمون المباشر ونتيجة له ، لأن نوعية انتقاء الكاتب لمادته ومبججه في تصميمها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازنة والمتقاطعة والمحمية - كل ذلك يؤسس إلى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية

ولعل لما لا يحتاج إلى تبينه أن للمضمون المباشر في هذه المقولة لا يكاد يحتل ما قصد بالشكل الداخلي في المقولة السابقة ، بل إن حرص الشكليات على وحدة العمل الأدبي - رغم تدرج عناصره - بين ذات لحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير في الصيغة التي ترجمت عن هذه الوحدة ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات ، بل هي علاقة تفاعل ، ولذا لا يبيها ليست طرعا صامتا ، وإنما هي حوار متبادل مستمر . أكثر من هذا ، ليست الصلة الاصطناعية بينها إلا لفرفة نظرية ، لأن المضمون - عند الممارسة في جانيها الإبداعي والنقدي - لا يبدو أن يكون شكلا ، تتحول إلى مضمون . كي أن الشكل لا يبدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل ، وفي التحليل الأخير ليس لغة إلا العمل الأدبي بكامل وجوده وكيونه (٢٠)

(٦)

ولقد بدا في زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبي على هذا النحو قد أصبح لتربها على صفة معادة ، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليات قد خاضوا فيه مدد أكثر من نصف قرن ، وفي ظل مناخ كان بعد الحديث عن «ثقافة الشكل» واستغلال البنية الأدبية - صريا من أهرطة الفكرية . وقد انتقد الباليون من بعدهم طرف الخطيئ فاسدوا به إلى مناطق عذراء في حقول الدراسات الإنسانية ، كي تسربت بعض أصداء مبعجه إلى فني النقد الجديد New Criticism في أوروبا وأمريكا ، ونسج عسيرا أن يجد ملامح شبه بين ناقد شكل يدعو إلى دراسة العمل الأدبي في ذاته . وكذا هو - بحسنه أميئته عن وحدة مستوياته الصورية والتركيبية والإبداعية ، وبناقد جديد يتوجه إلى النص كنقطة انطلاق ونقطة وصول بكل عليل - الأول يهاجم مزيج الأدب النقدي لأنه وسع في الحساب

بين هذه الأساليب : من حيث خصوصيتها الأدبية أولاً ، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإبداعية فيها من حجم الدلالة الإعلامية Informative ثانياً ، ثم - أخيراً - من حيث صحتها الإبداعية التي تغطي من الأفراد والانتظام عما يجرها عن إيقاع النص ، وفي هذه الناحية الأخيرة خاصة حاورنا استخدام المناهج الإحصائية في الكشف عن العلاقة بين الورد والابتداع ، وأخصصوها لتجارب عملية معينة ، كما يبدو إلى قيمة الإثارة وإثرائها القصوى بعبء المشويات الشعرية

أولاً - والشعر أعرق فنونا عقلية - في حاجة إلى التذكير بأهمية تلك الدرجة الإبداعية من درجات التحليل ؟ نل من ناظر القول أن الإبداع في القصيدة الشعرية يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص - بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية ، هي التعلية التي تتردد على مدى البيت ، ومن نرددها بنشأ الإيقاع ، ومن مجموع مرات التردد في البيت الواحد يتكون ما يسمى بالنور الشعرى ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربي إن روحيته هي الخصائص العامة للأصوات ما بين متحركة وساكنة ، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى الصوت ذاته ، ثم فروق كمية تعود إلى الطريقة التي يطلق بها ، والخصائص التي يكتسبها من السياق الشعري ، هذه الفروق لم تراع بما فيه الكفاية ، أو هي لم تراع أصلاً رغم أهميتها ، إذ بهم العروضي - في المقام الأول - أن تتساوى التعميلات في حفظها من الحركات والسكنات ، وأن تتساوى الأبيات في صحتها من التعميلات ، أما نوع الصوت وبيته ونمط إلقائه والزمن الذي يشترطه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأرتمه غيره من الأصوات ، فأمور ظلت تدور في حطاق النوق المحض للمبدع ، ثم في نطاق الاحساس الفردي للناقد ، ولم تكن من الصق والتنظيم ولنهجية بحث تمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإبداعية

والحال أن هذه البنية - فيما يخص - نظام لغوي شديد التعقيد ، ولا يمثل الورد والمادة - من أهميتها - سوى عنصرين في هذا النظام ، وإذا كان على الناقد أن يسعى - مثلاً - بظاهرة التكرار الصوتي في خواصم النواقل ، فإنه من المصطنع ذاته مدعو للنظر في ظواهر تشبهها ولا تحل محلها أهمية - كنوع

الظاهرة الأدبية باعتبارها - في النهاية - غاية الغايات ، بل يرجع كذلك إلى أن الممارسة هي تلك الاختيار الحقيق والصعب للتقيد الأدبي وأدواته ومصطلحاته ، إذ أننا كثيراً ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعي عتبه كانه - بل ربما دون عناية إطلاقاً - بنصبح ما قصده بها ، ومن ثم قد يبدو على مستوى النظرى وكثراً متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبي ، حتى إذا شاعنا في تحليل هذه النظم إلى ممارسة فعلية للنص بروت لمحتويات بين مواقف والافتك

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يحتفظون بالفصل التحكي بين شكل العمل الأدبي ومصنوعه ، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أعمق من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تنعز عن وحدة هذا العمل - لأننا في هذه الحالة الأخيرة مصطرون إلى مواجهة تادج عتبه من المعالجة النقدية - بين من يبدأ من المنسود إلى كيف خلى من خلال مقدمات معينة مباشرة - ومن يبدأ من الشكل بنية المحصول إلى الدلائل النظرية لكل عنصر من عناصره ، ومن يفهم الوحدة المتدا بها باعتبارها حاصل جميع الظواهر - عهد يتناولها على التوالى - متفقاً بذلك أنه قد أرمي وحدة العمل الأدبي حين استوى حديثها ، وهو اعتقاد يفترض نوعاً من المقابل بين الشكل والمضمون حين يؤول إليها حل هذا النحر - مع أن العلاقة بينها من التعقيد والتفاعل بحيث نند من كل تصور يرضى التوازي للطلق أو جرحه (٢٣)

وإذا كان للشكيب مثل هذا الإسهام الذي سلفت الإشارة إليه فيما يخص وحدة العمل الأدبي - ربما كان أرفع في تحليل الإيقاع الشعري أوضح وأبقى ، فقد اشتدوا بتطبيقاتهم في الأساليب الوظيفية إلى حيث انتصروا آثارها في الفتره بين الأجناس الأدبية ، ورأوا طباقاً أن اللغة الشعرية تحتل قد الحرم



العكس للعمل الأدبي باعتبار هذا الجانب مادة مستقنة ، وهو بهذا يهدم الفهم التدرجية لية العمل الشعري ، والثاني - يدير ظهره بهذا للتاريخ الأدبي الوصفي ونكل محاولة فعالة النص الشعري حفظ كونيقة سيرة أو معينة أو إحصائية أو تتعلق ما يح لأفكا (٢٤) بل إنه لا يصحب أن يجد صلة قرابة بين نظرية الشكيب في هذا الصدد ومكرهات من يهت عن موضوعية المطلق الأدبي ومستللاته الكمن عن الوقائع والملاسات المخارجه ، ما بين حياة الكتب وتحريم الشخصية ، وما بين الأمتل - في بعده - هو ذلك الذي يمار به الإنسان الذي عانى من الدهر الذي خلقه (٢٥)

ورعنا كان هذا الرافد الأخير - إلهوت ودعاء النقد المحدد - أبرز المسارات التي المحدثها فكرة «استقلال البنية الأدبية» مروراً إلى نقدنا العربي الحديث ، وقد شهدت مساحنا الأدبية في الخمسينيات والستينيات حواراً لم يخطت صداه بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبي وتحليله ، ونطرق الحوار إلى جواب حبيمة الصلة بلفظة النسخ مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكتيف المظاهر الذاتية للكاتب وتحسدها من خلال الصور والمؤلف والأحداث ، بحيث تظهر في النهاية متعددة حل الفكر الخالق لا حل الانفعالات الباشرة ، ومثل استقلال العمل الأدبي ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال في ضوء «اللاسات التاريخية التي حثت بهذا العمل وبكاتبه - ومن هذه اللاسات ما يتعلق بشخصية الكاتب وطوار حياته - وما ما يتعلق بروح العصر ومناحه الثقافي والاجتماعي بوجه عام

والمثل أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيداً بسمعه من بعض الزمن الذي بعشه ، وآيا كان مصدر هذه البضات فإن بوسعنا أن نرى المنوس نلتخلص من تجربة الشكبية ، وإن يكن بطريقةنا الخاصة - ولست هنا بصدد تكرار ما ورد في تصانيف هذه الدراسة ، إنما يكفي أن أشير إلى الفرقة العملية التي ميزت دراسات الشكيبين ، وحوارهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه اخصوص ، ثم عكسهم حل التحليل الوظيفي للبة الأدبية وأما عليها بوجه عام ، وجسمها اتفاق توحي بأن مهمة الناقد المعاصر في تحليل معيار النص الأدبي عدت أكثر إلحاحاً من مهمته في التذكير والتظير ، ولا يرجع هد ، فقط إلى أن المهمة الأولى تتصرف إلى

الأصوات ، ومدى انسجامها ، وسنة تردها ، فإذا شاء أن يطلع إلى عالم الكلمات فرما انتصت إلى حجة من الموازنة ، وسنة تردها كذلك ، ومدى المائلة أو مخففة في بدايات الحمل الشعرية وأصجارها ، ورعا مضى إلى أبعد من هذا فدرس الباقى التراكيب من منطق تحليل مماثل ، ففى من حيث هى وحدات تسند من خواص الأمطاد والمخالفة . والتكرار والتسرع ، قيسها في إيقاع القصيدة .

وبلانشاء في هذا المقام أثر حرقى بالعتابة في شعرنا العربي . ونخاصة في ظل الفجوة الناشئة بين الشعر وقراءه . فبعضه تبرز بعض السمات الزمسة في الإبداع ، كاسدى الذى يلمه الصوت طولا وقصرا ، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المصنوع والكلمة والمخلة عند الإلقاء ، والسكنات والفواصل وأنطوطا وموصفها . كما أنه يلقى الخائب الصوت في المصيدة ، ويضيق عليه زعماً إيقاعياً متجددا ، فهو يقتضى للرب الأسلوب ثلوثا صوتيا يختلف عند الاستعمال عنه عند التعجب أو عند الجمل لإعبارية . كما يشاوت في تلك الأخيرة من البلاغ المرد إلى التوكيد ، ومن الإثبات إلى النفي ، وهكذا تظل الحمة في صعود وهبوط ، حتى إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوصى بانتهاله . وإلا صعد ثانية وأشعر . مثلث بأن ثمة للمعنى بقية . وهذه الطريقة يضى الانشاد إلى دلالة إضاحية تغذى الدلالة الكبرى للميل وتنميا ، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مصف من الغناء ، إذ لا توجد فيه درجعات صوتية محددة ، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة ، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح نواوحا بينا ، وهذا التراوح في الطبقة حصر عام من عناصر الأداء الشعرى (٢٤)

..

وقد يكون من المفيد - مع عتيم هذه الدراسة - أن تشير إلى ما بدأت به ، فمعى فكرة التشكيل هى التطور الأدنى ، والسيرة للمفردة التى يسلكها هذا التصور ، والثى لا تمنى التعانف أو الأمطاد المنصورة ، بل قد يتقاطع أو تنحى أو تتعكس ، مرتدة إلى الماضي البعيد أو القريب ، آخذة منه ، مسردة عنه ، راضية منه ما اعتبر لحينه جوهريا ، مؤكدة فيه ما اعتبر في رمة هامشيا ، حتى لتبدو معالم نوحه في البائية وكأنه لا يقدم فيها ولا حديد ، بل

يقع من الصود سلطنها الماهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل بوعية ، انكأث عليها حتى خرفت بها

فلذا أعتنا الشكلية بمعطها فقد نجح لها مامحة من عطاء في دراسة لم البية الأدبية وتحليلها ، وقد غريد لمتعرف لروادها بأدبية للوفان حين كانت عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة ، وإذا حاكمناها بمعطها فقد نجح عليها أنها لم تخرج من المتعطف الأبدى الذى تعرض له للنلوس والتيارات الأدبية في كثير من حالاتها ، حين يدفها المظرف إنكار جانب إلى المظرف التأكيد على نفسه . وقد لا يخلو المظرف الحائزين من أثر ، فهو آية لحوار المبدع ، والتجديد الشعر ، وللوراة الأدبية للملحمة

هوامش البحث

- (١) ي . ن . تنيانوف ، في دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان - قضية التطور الأدنى - وقد ألوتها ترجمة أسماء التراجع للكتبة بالروسية إلى العربية لأنفراد الأول بعض الرموز الكتابية التى لا لا تتوفر عند الطباعه
- (٢) هذه الدراسة تصبها كتابه «الأدب» - ليجرد - سنة ١٩٢٧
- (٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأسماء التى تبدأ بها الكتابات التى تشكل من مجموعة حوان هذه الطباعه في اللغة الروس ، فاسم الأول يسر أن كلمة «جميعه» وتلك وثالث تبدأ بها الصفة «شعرية» ، أما الأسماء الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة «نفس»
- (٤) انظر الدكتور صلاح فضل - نظرية البنية في النقد الأدبى - مكتبة الأنجلوس سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥ - وقد تعرض ثمة بتحليل لحلة من مبادئ الشكلية من حيث هى وقد عام من روافد البائية
- (٥) انظر C. M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959, p. 229
- (٦) انظر ل . أ . تيموفيف - نفس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١

(٧) انظر لوسق وارى ، ريبه وبيك ، نظري الأدب - ترجمه محي الدين صبحى - دمشق - ١٩٧٢ - ص ٢١٩

(٨) السابق - ص ٢٧٠

(٩) جأ صدور هذه الملة في مدينة بفرسبورج - ١٩٠٩م

(١٠) يشير هنا إلى مجموعة من الدراسات لشركه اسمه ، وشكوفسكى ، «بيلمانف» ، «بريك» ، «جاكوفسكى» ، وغيرهم ، ومن أبرز هذه الدراسات - بحوث في نظرية اللغة الشعرية - ١٩١٦م ، «صحة الشعر» سنة ١٩١٩م ، «رواصح الموضوع الأهم في هذه الدراسات هو «لغة الشعر»

(١١) محمد رقم ٢٧٢

(١٢) تعرف الأمريكيون على مبراث الشكلية الروسية ومبادئ حلقه براج عبر شخصية جاكوفسون ، فقد ألقى بويورك أثناء المطرب العنيد الثانية مجموعة من المحاضرات عن البية لأنتروبوسية ، وكان أثر هذه المحاضرات صاحب في الدراسات البائية الأمريكية وربما كان هذا هو السبب في أن الأمريكيين كانوا لمب من الفرنسيين في اكتشاف الشكلية ، فمن حين يرم كتاب فيكتور إيرينش Russian Formalism ، سنة ١٩٢٥م ، يرى بعض الشكلية ومبادئ لم تدم في الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف ، نظري الأدب ، الصادر سنة ١٩٢٥م - فريد من التصيل من أصول البيرة الأمريكية براج حلال : بين ، نيسلار البيرة . لكن من الفريضة الأمريكية حلة الفكر العربى للمعاصر - المعداد ٩ ، ٧ - ١٩٨٨م - (بيروت)

(١٣) يبدو حلة الأثر واضحا في واحد من أبرز أعضاء هذه المظفة هو «ريته وبيك» ، وقد أصدر سنة ١٩٤٩ بالاشتراك مع أوسن وارى ، كتابها لألف الذكر Theory of Literature الذى يعتبر من مواضع هذه منه وثلة لفكر الشكلين وحلقه «براج» ، هذا ولز من التصيل من الأنطوار التاريخية للشكلية براج وزارة المعارف الأدبية المختصرة - الجزء الخامس سنة ١٩٥٥م

(١٤) أوسب بريث في بحث له بعنوان und-Figurs انظر لوسق وارى ، ريبه وبيك - نظرية الآر - ص ٢٠٧

(١٥) درس تيبورف خصائص المعاني في لغة الشعر كتابه «قصية اللغة الشعرية» الصادر بموس سنة ١٩٢٤م - انظر لرجع الأسبق ، وجده اللغة المترجمة في التحليل الأدنى تأثر الناقد البولندى «روا بيجاروف» ، كما غائر بها المالبون من بعده

(١٦) الكلام للناقد الشكلى الألمانى «ساد بير» في كتابه und Form probleme in der Literatur انظر النص وتصيل الفكرة في كتاب «سيموفيد» - الألف الذكر - ص ١١٣



(٢١) قد ظهر النقد الشكلية في مختلفها كتاب
فيستيف تايج علم اللغة في القرن التاسع عشر
والعشرين الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠
ص ٨٦ ونظرة الناقد لمفهوم النص في راسيل
بيلار في كتابه الآف الخد كبر في النسيجه كبر
على الطرحه الامريكه - المرجع ذاته ص ٩٦

(٢٢) ديفيد داتش Critical Approaches to
Literature London, 1959, p. 243.

(٢٣) انظر عن ديناميكية النص لأدبي داتش كتابه هذه
النصوص تحت عنوان - بنوق النص الأدبي - هذه
الطبعة - القاهرة - يناير سنة ١٩٧٦ م

(٢٤) شريد من التفصيل في هذه الفكرة يراجع كتاب
الزمر والرمزية في الشعر القديم - ص ٣٦٢ وما بعدها
وكذلك المراجع بصفحة ٦٥

(٢٥) تم حلقه برامج ومبين حلقه الشكلية يراجع
سبر لاجدات لبيروت - (مجموعة حوث)
موسكو سنة ١٩٦٤

داتش كوس - استخدام نموذج الوصفي في علم اللغة
الاولي - ضمن كتاب - اعتماد في علم اللغة -
موسكو سنة ١٩٦٥ -

ومن الطريف - عندنا من هذه الفكرة لاجيره
عن نحو انه لم يكن له الشعر وتالعه انعامه عند بعض
الاستاذين المعاصرين وسببه ويرى ان الذي يريد ان الشعر
الادبي يستعمل نفس المعايير اللغوية ولكن ليس
مع نظام حدهم - فليس بذلك في القواعد اللغوية
حيث يصح انما نعطها انظر
G.W. Turner, Stylistics, Penguin Books
1975, p. 16 17

(١٨) انظر مجلة الفكر الثوري المعاصر في عددنا الثاني
التيها مينا - ص ١٠٢

(١٩) انظر كاجان M. S. Kagan دراسة في دائرة
مبادئ الأدبية اشار إليها في - تحت عنوان -
Structure

(٢٠) انظر ليونيد امسي نظرية الادب - ص ١٣٥
وما بعدها - وفي بعد ذكره ان بعد التحول المنهجي
بين الشكل والنصوص بفريق يفهمه الاول في نفسه
وهيجر - خواله - نظر مؤلفه بكافة حرة
الاول - ص ٢٢٤



بمناسبة:
معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب
٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١
ينظمه:
مركز تنمية الكتاب العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب
حلقة دراسية موضوعها:
لغة الكتابة للطفل
ترأسها الدكتورة سهير القامحاوي
ويشارك فيها نخبة من الأسماء المتخصصة في هذا المجال
ودلك أيام : ٣٠، ٣١ يناير - ١٠ فبراير ١٩٨١
بالسراي رقم ٧ بأرض المعارض بالجزيرة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

البنائية

من أين ؟
والى أين ؟

الدكتورة نبيلة إبراهيم

والبناء لغوياً أو معجبياً هو الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات ، أو جهاز عصوى ، أو أى شكل كلى ، هذا يحدث من بناء من الأمية المنشأة ، فابنى لا أصبح في الاعتبار الأول المواد التي صنع منها هذا البناء ، سواء كان من الطوب أو من الحجر ، وإن كانت المادة تتحكم في طريقة إنشائه ، كما أنني لا أفرق بين الأجزاء الرئيسية أو الفرعية في هذا البناء ، وإنما المهم أن أحدد الطريقة التي تتجمع بها المواد والأجزاء من أجل إنشاء مبنى يؤدي وظيفة محددة ، هذا يقلل هذا التعريف إلى اللغة (بحث الكاتب حب عيوب البناء واللغة) ، فإننا نجد التشابه قريبا فالوظيفة لأساس لغة هي التوصيل ، التوصيل عن طريق الكلام العادى أو العمل لأدى فكلام لعادى يوصل معنى بطريق مباشر ، أما العمل الأدبى فهو يوصل بطريق غير مباشر من خلال إنشاء الشاط الروحى ، هذا كانت الوظيفة الأساسية من بناء الإنسانى تلبية الاحتياجات الفسيخية . فان هذه الوظيفة تقديسها في اللغة التوصيل والبحث عن العلاقة بين الأجزاء مكونة البناء لإنشائى ، يساويه البحث عن علاقة العناصر اللغوية بعضها بعض لإثبات ما يد كات اللغة قد أدت وظائفها وهي التوصيل والفرق بين البناء اللغوى والبناء المادى هو الفرق بين المجرد والحسى . وليس من السهل تعريف المجرد ، ولكن يمكن القول بعملية ذهنية

(١) البالية أو البوية ، كما يحلو للبعض أن يسميها ، كلمة أصبحت ، منذ حقبة ليست بالقصيرة ، تتردد في أبحاث الباحثين في مختلف فروع العلم والمعارف الإنسانية وليست البنائية مجرد اصطلاح ، بل هي منهج نحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجية والعربية والأدبية والفنية أن نطهقه في إصرار . إلى درجة أن لقارىء الذى يجد منه عارفا في مباحثها ، أصبح يتساءل عما إذا كانت البنائية قطعة أم مدما ، أم هي أقرب ما تكون إلى العلم الذى يعتمد على الفروض والطرق أم هي مجرد منهج يدعى أصحابه أنه للمهج الأقفل الذى يوصل إلى الكشف عن الحقيقة

وبعداً بتعريف المائدة أو ، بالأحرى ، بتقديمها إلى القارىء من خلال شرح دوافعها لمكرتها وفلسفتها ، ومن خلال أقوال بعض الكتاب الذين يشتمونها ويحاولون الإفادة منها في دراساتهم مع شيء من الحفظ

يحاول أحد الباحثين البائين تعريف البناء بقوله : « لنبدأ في تعريف البالية من منطلق المصطلح العام للبناء الإنشائى ، بدلاً من أن نطلق من مفهوم فلسفى

الموقف الخاطئ في صدق عدم محدود من التفسيرات التي
تتجمع في مسائل محددة من الوعي . أن . ما
لأننا . نوعه المحدود ، ككلمة مصطلح "لأن" .
وصفتها بتأخير للسلوك . يحفظها ما دونهة لكي
بها مجموعة من المشكلات التي . في كل مرة يوجه
للإنسان من موقفها من الموقف . به جمع حد . لكي
بما عر حد في حل . ما حل . من حد .
هو . على . من .
الوصول إلى الحل ليس . على .

مهل يعني هذا أنه ليس هناك به ثابت مركزة في عقل الإنسان
خارجة ؟ ما يؤكد جولدمان أن الأبنية الذهبية تتغير مع تغير الموقف
والأحداث لكي تتكيف مع الموقف الجديد . تعني أنه ليس هناك دونه
للأبنية إلا في أنص خصائصها الشكلية . أي متعدد البناء في حركته
بضرورة تحقيق وظيفة في مأساة معينة . وتتجمع الأبنية الصغيرة في
النهاية لتكون بناء أكبر ، يكتشفه العالم البشري المتحضر .

هذه الفكرة ، فكرة عدم وجود البناء المؤكدي ، يوضحها
مديرها . أكثر من ذلك في مناقشة له حول فكرة المركز . فهو يقارن مرة
أخرى بين البناء الإنشائي وبناء الفكر الإنشائي ، فيرى أن البناء الإنشائي
لا بد له من مركز أو محور ثابت جامد يمسك بكل ما حوله ، وإلا تحلل
البناء وانهار . ولكن البناء في تعريف العلوم الإنسانية لا يمثل مركزاً ثابتاً
ومحدداً . ومن ثم فإن البنية تبحث عن بناء ليس له مركز . إن البناء
وظيفة ، وهو لعبة حرة وفق نظام محدد . ولو كان هناك مركز للبناء ، أو
كان هذا المركز البنيائي معروفاً أو محدد الهوية من قبل ، لما كانت هناك
تلك الرغبة في التصير الإنشائي منذ أن خلق الإنسان على وجه الأرض .
وما كانت هذه الكثرة المائلة من أعطاء السلوك البشري . ولكن لما كانت
المركز البنيائي خائفاً ، فقد انهدمت اللعبة التي تمثل الفكر الإنشائي أسكالا
متوسع لا حصر لها ، بحيث يمكننا أن نقول إنه في غياب المركز كبر
التصير . ولعل غياب المركز البنيائي الذي يمكن أن يطلق عليه مصطلح
الحقيقة . هو السبب في احتداد الصلافة في تحديد هذا المركز ، ومن ثم
في اختلاف نظريتهم الصاعدة فينتش - مثلاً - لم يوفقوا في إيجاد
الحس ، بل رأوا في الوجود الميتافيزيقي . وهو ما رأوا في داخل نفس
الإنسان ، وحطم هيدغر فكرة الميتافيزيقي وأكد أن الحقيقة في
الوجود . وكل هذا السعي وراء اكتشاف مركز البناء مدعوم فكرة .
في أن البناء نظام له وظيفة وليس له مركز . وكل واحد من هؤلاء
الصلافة وغيرهم قد اكتشف به . ولكنه لم يكشف مركز البناء
حقيقاً .

فالباء لا يبحث في محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى . بل
يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض . بقصد الكشف عن
وحدة العمل الكلية ، وذلك من خلال نموذج يقدمه الباحث أشبه ما
يكون بالنموذج الهندسي أو الرياضي . وفي وسع هذا النموذج أن يسوعب
الوحدات أو العناصر التي يتكون منها العمل على نحو يبرز علاقة بعضها
بالبعض ، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية . ولا يعد النموذج
في هذه الحالة منفصلاً عن العمل نفسه ، فهو لا ينشأ إلا من خلال
الملاحظة التي تعتمد على الاختيار الذي لهذا العمل ، بحيث نستطيع
أن نقول إن النموذج هو البناء . وإذا بدأ النموذج مختلفاً في طريقة تركيبه
ما يسو عليه العمل ، فإنه يعتمد عليه كلية من حيث قدرته على
استيعاب كل عنصر من عناصره في إعادة تركيبه . وكلما كثر النموذج
قادراً على تمثيل العناصر المكونة للعمل . ويط بعضاً بعضاً على نحو
يستكشف كوامنها ، وليس مرتكزاً على مجموعة من الأفكار المسبقة
الدرجة ، كان مطابقاً للعمل نفسه ، أو نقل لحقيقته الخفية (١)

وربما مكنتنا هذا التعريف من أن نحدد مفهومات أساسية لفكرة
البنائية لنحصرها فيما يلي

- أولاً : إن البناء من صبح التحلل أو التناثر لظاهرة ما أو لعمل
ما . وليس هذا البناء سوى الكشف عن العلاقات المتشابهة
بين عناصر العمل حيث يصحح به التحلل أو التناثر هو بناء
العمل نفسه
- ثانياً : إن البنية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل ، أو عن المحتوى
في إطار الشكل . بل تبحث عن الحقيقة التي تخفي وراء
الظاهر من خلال العمل به وليس من خلال أي شيء
خارج عنه
- ثالثاً : إن معنى تنويع العناصر نحو كلية العمل أو نظامه وليس
نظام لعمل أو الشيء سوى حقيقته

على أن هذا تعريف يدور حول البنية كمنهج .
ولكنه لا يفسر لنا . بين يوصل الباحثون سنابون لفكرة
البناء . وإذا كان البناء عملية ذهنية ، فهل له وجود
خارجي ؟ أو له على الأقل شكل محدد في ذهن الإنسان ؟
يقول جولدمان في تفسير مصدر هذا البناء إن الإنسان
به وعي محدود . وهذا الوعي المحدود يسوعب آلاف

ولكن إذا سلمنا بأنه ليس هناك مركز محدد للأبنية .
فإننا نسأل : أليس هناك تشابه بين الأبنية ؟ وتعبير
آخر : إذا كان العقل البشري يحل مشاكله من خلال بناء
ما . وإذا كانت هذه هي صفة العقل البشري عند
الأرن . فهل هناك تشابه بين طرق تشكيل العقل البشري

في استيعابه لمشكلاته ، وفي الوصول إلى طريقة حلها ؟
هنا ننصح علينا أن نعود إلى الأنثروبولوجية البنائية لكي
تتكل أبعاد مفهوم البناء . وإذا ذكرت الأنثروبولوجية
البنائية ، ذكر ليى شراوس ، الذى لا يعد رائد
الأنثروبولوجية البنائية فحسب ، بل رائد البنائين بصفة
عامة

وسيم علم الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان أولاً بمعرفة الإنسان
لأولى . وليس الإنسان الحقيقي غير المزعج . ومعرفة الإنسان الأولى
تعنى دراسة فكره وسلوكه اللذين يتصلبان من خلال أشكال التعبير
المعوى ومن خلال أنماط السلوك التى تكيف العلاقات الاجتماعية
وحث إلى نمط التعبير . لغوية كانت أم سلوكية ، مصدرها العقل
البشرى . فلا بد أن يجمعها أساس واحد من التفكير . فإذا استطاع
الباحث الأنثروبولوجى أن يلم بأنماط السلوك وأشكال التعبير ، فإن
مهمته بعد ذلك هى الربط بين بعضها وبعض وفق نظام تحليلي حدده
بى شراوس ، كما سنشير إلى ذلك وشيكاً ، بهدف الوصول إلى منطق
متكامل أو نظام العقل . ولا يخص هذا المنطق والنظام العقل البدائي
وحده ، بل يخص العقل البشرى بعامة . ذلك أن العقل البشرى الذى
هو فى الأصل مادة لم تتغير من حيث تكوينها ، يستقبل الإشارات من
العالم الخارجى ويترجمها وفق نظام أساسى واحد ومن ثم يتصلب إلى
الفكرة الأساسية الأولى فى الأنثروبولوجيا كبنائية . كفى وحدة بناء
العقل البشرى .

وسيم الجدل حول هذا المفهوم على النحو التالى :

إن ما نعرفه عن العالم الخارجى إنما ندرسه من خلال حواسنا .
وحسب يجمع على الظواهر التى ندرستها بخواصها وفقاً للطريقة التى تعمل بها
حواسنا ، وعلى نحو ما يكون العقل مهياً لأن ينظم المبهات التى تعذبه
ويترجمها . ومن أهم خواص العملية التنظيمية للعقل أنه يقطع
استمرارية المكان والزمان التى تعيش فيها إلى وحدات بحيث تكون
مهيئاً لأن يتركز فى المجال الذى نعيش فيه على أساس أنه يحتوى على
عدد كبير من الأشياء المنفصلة التى تنتمى إلى صفوف من المسيات ،
كما يتركز فى الزمان على أساس أنه يحتوى على أحداث منفصلة وليست
متتالية . ويتناقض مع هذا النظام أننا نضع حركاتنا بحركة فى عناصر ،
ومنظمة فى الوقت نفسه فى نظام كل ، وذلك على نحو ما مستقبل نتاج
لطبيعة هزءاً ومظماً

وهنا نسوق مثالا يستدل به الناثيون لتأكيد أو توضيح هذه
الطريقة التى يعمل بها العقل البشرى ، وهو أننا نرى فى حياتنا الألوان
لخلفية موزعة بين الأخضر والأصفر والأحمر والأبيض والأسود .
يسئل الإنسان هذه الألوان على نحو متصل . ولكنها تترجم داخل
نفسه بشرى بوصفها إشارات لمعان لا تتأى إلا من خلال خلق
علاقات بين هذه الألوان ، ثم يعود فيصنع من هذه المعاني شكلاً أو
أشكالاً لخصائصه . فإذا بالأبيض يتحد مفهوم اجتماعي غير الأسود ،

وإذا بالأحمر يتحد مفهوماً معارصاً للأخضر . وفى مرحلة حضارية
أخرى يصبح اللون الأحمر علامة الوقوف فى المرور ، أى يصبح إشارة
للتنبه بالخطر فى حين يصبح الأخضر إشارة للسماح بالمرور أى بإزالة
الخطر . فلما شاء الإنسان أن يبحث عن لون وسط بين الأحمر والأخضر
ليكون إشارة ثالثة لها معنى آخر ، اختار الأصفر . وهذا تصبح الألوان
فى النتاج الحضارى انعكاساً لظواهر طبيعية^(١٤) .

على أننا نلاحظ أن هذه الألوان توجد بجانب بعضها البعض فى
الحيز المكاني ، وهى فى الوقت نفسه استمرارية متصلة من ناحية علم
الفضاء . ولكى عقل الإنسان قطع استمرارية الزمان والمكان ، واستقبل
العناصر منفصلة ، ثم عاد وجمع بينها فى شكل وحدات متعارضة ،
بحصل بينها وسط لا يتنى إلى هذا ولا إلى ذاك . وهذا هو البناء .
وكذلك نلاحظ أن أنماط الألوان إشارات للمرور ، ليس سوى تشكيل
جديد لبناء الألوان كما حددها العقل البشرى القديم . وهذا يؤكد مفهوم
ليى شراوس وغيره لبناء العقل البشرى القديم . فابناء ثابت ، ولكى
طريقة تشكيله ظاهرياً هى التى تتغير .

وبناء على ذلك ، فإننا عندما نقوم بدراسة العاصر البنائية
للفظواهر الحضارية ، فإننا نقوم فى الوقت نفسه بالكشف عن طبيعة
العقل البشرى وهذا الكشف يصدق على عقل الإنسان المعاصر بقدر ما
يصدق على عقل الإنسان البدائي ، فتتاج الحضارات مختلف كل
الاختلاف على السطح ، ولا يفتل الأنثروبولوجى عن إدراك هذا
الاختلاف عندما يقارن حضارة الإسكيمو بحضارة الإنجيز مثلاً ، أو
عندما يقارنها بحضارة سكان استراليا الأصبيين . ولكن حيث إن كل
الحضارات من نتاج العقل البشرى ، فلا بد أن تكون هناك فى مكان ما
تحت السطح ملامح يشترك فيها الناس جميعاً . وفى هذا يقول ليى
شراوس : « والأنثروبولوجيا البنائية (فى هذه الحالة) تقدم فى نوعاً من
الرضا الذهني ، فهى تربط بين تاريخ الكون من الطرف البعيد ،
وتاريخنا أنا من الطرف القريب ، وهى تكشف القناع عن الحركات
المشتركة فى الوقت نفسه »^(١٥)

وعلاصة القول عند ليى شراوس أنه من خلال مراقبتنا لكيفية
إدراكنا للطبيعة ، ومن خلال ملاحظتنا لتصلبات الأشياء التى
ستحدثها ، فإننا نستطيع أن نستخلص حقائق محددة عن ميكانيكية
التفكير البشرى . ولكن ، إذا كان للعقل البشرى بناء ، وإذا كان بناؤه
هذا يبتلى من الطبيعة ومن الكون ، فهل للطبيعة والكون بناء ؟ وهل
هذا البناء هو بعينه الذى تسقطه الإنسان على فكره ؟ يجب ليى

شراوس بأن الطبيعة تحكمها ، بدون شك ، قوانين محددة ، وهذه
القوانين تعرفها العلوم الطبيعية قبل أن تعرفها العلوم الإنسانية . على أن ما
التمثله الإنسان من قوانين الكون والطبيعة ، يشتمل فى تلك الظواهر التى
مدت له فى شكل نتائج متعارضة . فهناك على المستوى الكونى الحياة
والموت ، والليل والنهار ، والظلمة والنور ، وموت ونحت . وعلى
مستوى المخلوقات . الرجل والمرأة ، والإنسان والحيوان ، والحيوان
والطير . وهذه النتائج المتعارضة والمتكاملة فى الوقت نفسه ،

يعني أن هناك اتعاقا من نوع ما بين القول البشرية في مسويتها الحاصرة المختلفة . وأكثر من هذا فإن فريزر قد وضع كيف أن للمفاهيم الأساسية لهذه المخططات تنكر في أشكال حاصرة جديدة لتتحى انتسابها إلى الفكر القديم . ومع هذا ، فإن فريزر قد ذاع قط أن هناك بناء أساسيا واحدا للعقل البشرى ، بل إن تسميته لوجود الخائل بين الفكر القديم والحديث بالمخططات ، يكشف عن مذهبه في تطور الفكر الإنساني بعد أن مر بمراحل حاصرة تدرجت في أثره . فحينما ما هو إلا روثوب نسيت إلى فكر الإنسان الحديث . ولكنكم لا ينبغي اتعاقا تنكر لثباتي الحديث مع الفكر القديم في ما هو . وهذا بعد كن فريزر يمكن برصد طواهر هذه المخططات المعكبة ورصد مظاهرها المتعددة . ومن هنا يأتي الاختلاف الحد بين الأنثروبولوجية التطورية والأنثروبولوجية الثانية . فالأولى تكتفى برصد الطواهر ولا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، أما الثانية فهي تبدأ من الظاهر . ولكنها سرعان ما تتجاوز إلى الباطن ، بحثا عن النظام اسقى

فإذا انتقلنا إلى « دوركايم » الذي يقال إنه أحد الدين أثرو في ليبي شتراوس ، فإننا نشير أولا إلى أن « دوركايم » كان معاصرا لكل من « فرويد » و« دى سويسر » ، بل إنهم كانوا جميعا من جيل واحد . فقد ولد « دوركايم » في عام ١٨٥٨ ، و« فرويد » في عام ١٨٥٦ ، و« دى سويسر » في عام ١٨٥٧ . وليس غريبا أن يجمع هؤلاء فكر واحد هو فكر القرن التاسع عشر ، الذي كان يتحو إلى تفسير تعبيري الإنسان وأنماط سلوكه وإبرار وظيفتها في إطار نظام شام . وليس غريبا كذلك أن يكون كل منهم من أتباع مدرسة جديدة . ففرويد رائد مدرسة علم النفس التحليلي ، و« دى سويسر » مؤسس علم اللغة الحديث ، وبمثل كان « دوركايم » مؤسس علم الاجتماع الحديث . واللغة كنظام يقايد نظام النفس الإنسانية عند فرويد ، كما يقايد نظام المعايير والمعتقدات الجمعية عن دور كايم . ولقد تأثر ليبي شتراوس بدور كايم بقدر ما تأثر بدى سويسر وفرويد ، كما سنرى وشبكا .

فإذا بدأنا بدوركايم ، فإننا نجد يرفص التفسير التاريخي والسبي في مقابل الاهتمام بدراسة نظم للمعايير المتحركة في الأفراد ، وهي تلك المعايير التي تحلق إمكانيات واسعة لأنشطة مختلفة المعاني . ومعنى هذا أن ليبي شتراوس يتفق مع دوركايم في رؤيته للنظام الاجتماعي برصه كنسبة معددة من الشواهد المرتبطة بالسلوك الإنساني ، كما يتفق معه في أن دراسة الفكر الإنساني لا يمكن أن تتحقق من خلال دراسة عناصر المنصلة لأنماط سلوكه وأشكال تعبيرة ، بل لابد أن تتحقق من خلال انكشاف عن النظام الذي يحكم في مظهر هذه العصر .

٥ -

أما عن التقاء الثانية بعلم التحليل النفسي ، فهو يشمل فيما سبق أن ذكرناه عن اهتمام النابير بصفة عامة ، وعلى رأسهم ليبي شتراوس . بما سمعه الشاط اللا شعورى للفكر البشرى . ومن المعروف أن فرويد ومدرسته يردون الأنماط السلوكية إلى الكويز النفسي الواحد للحس

وعبرها ، هي التي التخطها الإنسان وكون منها بناء فكريا لحياته الاجتماعية ، فإذا باطل والمهرم يمثلان التركيبة للمعارضة المتكاملة ، التي كيف بناء حياته على المستوى الاجتماعي والحسي والعشوي ، وإذا به يميز بين ما هو طبيعي وما هو حصارى . بل إن الإنسان خلق هذه تركيبة على حسبه فجعل اليد اليمنى تمارض اليسرى ، نتيجة معارضة مفهوم اليمن اليسار

إن نموذج الفكر والسلوك الإنساني ، كما يقول البيانيون بصفة عامة ، مؤكدين أساس بناء الفكر البشرى ، لها مظهران : مظهر شعورى ومظهر لا شعورى وكلاهما يصبغ لبناء معين . ومن الخطأ أن تكتفى بمظاهر الجانب الشعورى في دراسة بناء الفكر الإنساني . كما أنه ليس كافيا أن ترد بعض الطواهر إلى اللا شعور . فسواء كانت مظاهر سلوك والفكر على المستوى الشعورى أو اللا شعورى ، فهي ليست سوى أشكال متنوعة من التعبير أساسها بناء كل واحد . ومن هنا يمثل مفهوم التحليل البنائي على أنه إجراء لتصنيف مستويات الطواهر الاجتماعية ، وربط بعضها ببعض في مفاهيم كلية واحدة . وعندئذ يدرك العلاقات بين هذه الطواهر في مسيراتها المختلفة من ناحية ، كما أنها تدرك العلاقات بين التاج الشعورى وبناء اللا شعور من ناحية أخرى . فالبيانيون يؤكدون وجود ميكانيزم في الإنسان . بحدته بوصفه قوة بانية . وأكثر من هذا فإن هذا الميكانيزم ، أو بالأحرى . تلك القدرة الموروثة مهيئة على نحو يتبع لما أن تحدد الآفاق للممكنة لطريقة تكوين اشكل الكلى أو بناله . ومهمة التحليل الذي يعتمد على التفكيك والربط ، هو اكتشاف العلاقات بين مظهر وآخر من مظاهر الحياة الإنسانية ، أي اكتشاف بنائها .

٤ -

على أساس ما سبق . قبل أن نستعرض في طريقة تطبيق ليبي شتراوس هذه الصيغة التي رسمها لبناء العقل ، أن نقف رفة شرف بها على الروايد التي صبت في فكر ليبي شتراوس وكونت هذا المفهوم للتكامل عند البناء والبنائية على أن لا يعمل هذا ، لا يمتنا فكر ليبي شتراوس في حد ذاته ، ولكننا نود أن نكشف ، من ناحية ، عن إحساس المفكرين من قبل بوجود ما يمكن أن يسمى ببناء الفكر البشرى ، وجهدهم في سبل تدعيم هذا الحس ، كما أننا نود ، من ناحية أخرى ، أن نبرز مدى الاختلاف بين مناهج اليوم وتصورات هؤلاء البانيين

ولبدأ بالأنثروبولوجيين أنفسهم . فقد ما يقرب من مائة عام ، حاولت مدرسة جيمس فريزر ، التي تسمى بالمدرسة التطورية ، أن شت ، من خلال الاعامات الأنثروبولوجية المقارنة ، استمرارية وجود بعض الأنماط المعكبة القديمة عند الإنسان المتحضر ، وهي تلك الأنماط التي سميت بالمخططات Survivals ، وتشمل في بعض العادات والمعتقدات والتصورات . ولقد أثبت فريزر بقاء هذه المخططات في موسوعته « الفصن الذهني » وهو القولكوير في العهد القديم . وهذا

البشرى ومن هنا جاء تسميتهم للمساويات انفسه في شعور والاشعور.

والاشعور من وجهة نظر علم النفس التحليلي . هو تلك المنطقة التي تكنت في بؤسها التي لا يرضى عنها الشعور . وهذا فان اصحاب هذا العلم يحاولون سرعوا منطقة الاشعور بمصدا الكشف عن الحقيقة خاصة في التي تصفوا احياء على السطح في شكل ظواهر سلوكية على حرة . وهذا يعني ان علم النفس التحليلي . شبه ثور انساني . بدأ من صاهر يبدل في بؤس . وأنه يبحث عن البقاء وراء الظواهر المتفرقة . وهذا ما يقر به الناليون انفسهم . ولكنهم بعد ذلك يؤكدون ان هناك اختلافا جوهريا بين علم النفس التحليلي والسانية . فادراكات السانية تتفق مع علم النفس التحليلي في أنها ترى في سلوك الإنسان معنى أعظم من المظهر السطحي ، وإذا كانت تتفق معه في أن البناء أو النظام الذي يبحث عنه يقع في مناطق عاترة من تكوين الإنسان الحي . فإن وجه الاختلاف يتمثل في أن النظام أو البناء الذي تبحث عنه سانية يقع في عمق التاريخ البشري . وفي عمق التكوين البشري . وحين أن البقاء الذي يبحث عنه علم النفس التحليلي يقع في الاشعور . بل في يشكل محتواه في النهاية حياة الفرد الفردية .

وهذا هو السبب لا يميز بين حائقي الشعور والاشعور فحسب كما يجعل علماء النفس . ونكتب نصيب في ذلك مصطلح Non-conscious وهو مصطلح يصعب ترجمته إلى العربية . اللهم إلا إذا تخدروا وترجمناه حدة خارج الشعور . ويصير سبباً لفساد مثلاً على سبيل تقرب مفهوم هذا الاصطلاح إلى ذهن القارئ . بعمدية البنى . فاشئ ليس فعلاً لا شعوريا . كما أنه ليس فعلاً شعورياً كاملاً . بمعنى أني عند مبني لا أكون على وعي حركة المشي وكيف أقوم به . ولكننا في وقت نفسه لا نستطيع أن ندعي أن المشي حركة لا شعورية . وأهمية تحديد هذا المستوى من الشعور بالنسبة للسانيين . هو . كثير من أفعال الفرد في حركة الحياة الاجتماعية يتم على هذا المستوى . فقد يمارس الفرد سلوكاً تنبئه الجماعة . ولكنه لا يتساءل عن مصدر هذه التجربة ودوافعها . وأكثر من هذا فإن أغلب أعماله وسلوكه على المستوى الشعوري لا يكون إلا على المستوى الجسمي أي أنه لا يفعل فعل منفرود ولكن من خلال الجماعة . وهنا يصل إلى اصطلاح آخر استحدثه سانيون وهو اصطلاح Intrajjective صرح به . الدب . ونكتب لذلك امتداحة مع الجماعة . فدائياً لا يكون إلا من خلال الجماعة . وهذا الاصطلاح مهم لفهمه بالنسبة للسانيين . لأنه تمهد لتفكره بناء

على أنه لا تدرس أن سلوك الفرد لا يكون بالضرورة إلا على هذا المستوى الجسمي . في كثير من الأحيان يعلو صوت الفرد حيث لا يشعر أنه يسلك من خلال جمعه . بل يقف على بعد منه . وهذا السلوك الفردي لا يمارس فيه أحد . ومع ذلك فإن وجود الفرد على بعد من جمعه لا يعني انفسه عنها . بل يعني أنه يبحث فيها موضوع يتأمله . هذا ما في الاصطلاح الثالث وهو Inter subjective الذي يعني أن الفرد يعيش بين جمعه لا من خلاه . حتى إن ادوات في هذه الحالة

تكون ميرة . ولكنها لم تكن حير على هذا النحو إلا لكونه . تعيش وسط جماعة . وهذا يعني أن هناك نقطتين من بدس . الذات البني تكون من عدة دوات . والذات التي يكون تعبر موضوعاً لها .

وحلاصة القول . إن الذات التي تبحث عنها السانية ليست هي الذات التي يبحث عنها علم التحليل النفسي . إن الذات التي تبحث عنها السانية ذات اجتماعية . وهي ذات قديمة وحديثة . ولا يمكن أن تتغير هذه الذات إلا مع الجماعة أو من خلال الجماعة . أما إذا كانت الذات حالة خاصة . فربما تركها السانيون لتكون موضوعاً لدراسة تحليلية نفسية .

٦- ويبقى علينا بعد ذلك أن نشير إلى ما أتدعه بين

شترافوس من ذي سوسير الذي يعد رائد علم لغة الحديث . والواقع أن إفادة شترافوس من علماء اللغة الحديثين . وعلى رأسهم ذي سوسير وياكسون . كانت إفادة مباشرة . لما توصل إليه هؤلاء من نظم لغوية . أعدد شترافوس أساساً للتحليل . ولقد صرح شترافوس أن كان لعلماء اللغة هؤلاء من فصل على الأنثروبولوجية البانية

ويبدأ ذي سوسير نظريته بالتغيير بين اللغة كنظام Langue . واللغة كسيمان . كلاماً كانت أم كتابة Parole . لقد رأى أنه إذا كان علم اللغة أن يعني بكل حقيقة تحت لغة سب . فإن الأمر يصبح بنويشاً بالعد . ولكن شحب هذا . لابد من عرب اللغة ودراستها بوصفها نظام اجتماعي . بل بالأحرى مجموعة من لحقات . وأن هذه الحقائق ليست سوى أوصاف الشئون الحارية التي يرتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار التي لا تتمثل إلا في ذهن الإنسان . والتي تعبر عنها باللغة . فإن اللغة إذن ليست سوى بناء بشري (سيمبولوحي) . وهو الاصطلاح الذي استخدمه ذي سوسير منسباً لمستقبل هذا العلم . علم الإشارة . الذي أصبح مستقلاً حقاً فيما بعد . واللغة بوصفها نظاماً إشارياً ليست سوى جزء من علم الإشارة العام الذي يمكن أن يدرس الأنظمة المختلفة . وإذا كان لنا أن ندرس نظام اللغة وحقيقتها . كما يقول ذي سوسير . فعلياً أن نطرح إليها في علاقاتها بالأهمية الإشارية الأخرى . كما أننا نستطيع أن نرى أصوراً جديدة على الطقوس والعدت والسيوك الاجتماعي إذا اعتبرناها نماذج لغوية

أما الأساس الثاني في نظرية ذي سوسير . فهو ما سماه بالإشارة اللغوية . ويتلخص شرح ذي سوسير لهذا المفهوم في أن التسميات اللغوية ليست سوى مقادير ترتبط بذهن الناطق بها فالسمي Sign إذن هو تركيبة من صورة صوتية Sign.fier ومفكره Sign.fied والعلاقة بين الصورة الصوتية والمفكره علاقة بعمدية . بمعنى أنه لا علاقة مفهوم الصورة بصوت الكلمة . بل هي اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى . فلكي ندرس اللغة إذن لابد أن ندرس وحدة الكلمة بتأثيرها الثلاثة بوصفها مسمي . وبوصفها صورة صوتية . وبوصفها معنى

التردد الذي يتعامل مع اللغة في شكل تعبير حلاق ومعنى حد أو تشومسكي بحث في الشيء الثالث الصغر وهو عدد يعبره يرجع جملوها إلى العقل الداخلي وإلى المنطق ، وهذا يشير إلى أنه بوصفها نظام اجتماعيا كما قال دي سوسير ولكن هذا نظام يمكن الفرد من أن يؤديه وسائل مختلفة . وفي هذه الحالة يكون للمضمار لغة خاصة بها وقد أتاح تشومسكي بذلك الفرصة لإعادة إشعه في السجدة غير السفس في الحالات الإنسانية المختلفة على مستوى الترددي والجرعي وهذا ما يشترك في ذلك ما يسمى بعلم النفس المعرفي

ويعود مرة أخرى إلى ساليين الأثريولوجيين ، إلى ليلى شراوس . نرى إلى أي حد قد في تطبيقه من البيانيين اللغويين . ثم نرى في بعد إلى أي حد قد انعقد الأدبي منه ومن اللغويين معا

عندما يتحدث ليلى شراوس ومن تبعه من ساليين عن مسيحهم وهدف هذا المسح . فإن نحن نهم يقول كلام دي سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى افعال الأثريولوجيين والاجتماعي . أما عندما ينطلق ليلى شراوس إلى مجال التطبيق ، فهو يفرد ولاشك خصائصه التي دعت الكثيرين إلى أن يتفوا على بعد ما . بعد دراستها دراسة جديدة ، وأن يتساءلوا عما إذا كانت النتائج التي توصل إليها حقيقة أم هي مجرد دعة . وعن حلوى هذه التحليلات المستعصية الشاملة .

فليلى شراوس يتحدث من الوحدة (سوكا) كانت أم نظاما اجتماعيا أم وحدة لغوية) التي تعد في حد ذاتها نظاما معقدا ومتحدسا من الإشارات . ثم تتجاسر الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعا لإشارة أخرى ولا يتكشف معنى هذه الإشارات أو الاصطلاحات إلا عندما تتحد داخل نظام كلي وهذا الكلام يتفق مع فكرة نظام اللغة عند دي سوسير .

وهو يتحدث عن البناء الذي يحث وراء العمليات العامة ، وكل منها يعارض الآخر . فبينا يتميز البناء بالمحافظة والسكون والتبلور . تتميز العمليات بوضوحها واعتمادها على المصادقة ولكن عندما نضع هذه العمليات لتحليل السالي فإنها تكشف عن النظام الذي يحث وراءها

وهو يحدث عن استغلال البناء عن تبار الزمن . فكل بناء على حله آخر . وقد حدث في البناء تحولات عن طريق العمليات التبدلية والتعويصة . ولكنه بظل ثابتا في أساسه سواء نظريته في بعده فهي عبر التاريخ أو رأسى من خلال التكوينات الحصرية وهذا يذكرنا بعصل دي سوسير نظام اللغة عن تصور ما التبعي . كما يذكرنا بتفسيره بين التحليل الأفقي والتحليل البرادحاني

ونقد هذه الاصطلاحات في اللغة المنطوقة أو المكتوبة الأصوات ومعنى وشواهد أو الدلالات

والأساس الثالث في نظرية دي سوسير هو العلاقات اللغوية ، بحيث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومعناها . لأن المفهوم لا يتحدد إلا في ذهن الإنسان . فإن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا تمثل بناء اللغة . بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يمثل إلا في العلاقات بين الكلمات أي في الوحدات المعنوية وهذه الوحدات المعنوية تقوم على أساس التسلسل التركيبي Syntagmatic ، ولكن الترابط المعنوي بينها بين وحدات أو أحداث أي كان موضعها Paradigmatic ، هو الذي يربطها ويوحد . ويتم هذا الترابط على أساس التعارض فلكل غير الوحدة . لا بد من أن يتكش في علاقته مع الوحدات الأخرى متعصية وقد احتضنت متعصية يمكن لكل منها أن تحل محل الأخرى في السياق التعبيري .

وأخيرا نأتي إلى الأساس الرابع والأخير في نظرية دي سوسير . وهو نظام الوصل Synchronic والنظام الثاني Diachronic . ونقد فصل دي سوسير بين الاصطلاحين في دراسته . وعنى بصفة خاصة بالنظام الوصل لغة . ولم يفعل هذا لانكاره تأريخية اللغة . فلكل لغة تاريخ ما في ذلك شك . ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة . وهذا قد فصل أن يفصل بين العمليين للتكرير على دراسة اللغة بوصفها نظاما في حدتها الزمنية . لأن قانون التوازن الذي يربط الكلمات بعضها ببعض في الوحدات بعضها ببعض . يتفصل عن نظامها التطوري (١)

ثم كان لنظرية ياكسون في الأصوات اللغوية تأثير آخر في بنائية ليلى شراوس . وبعد رومان ياكسون أحد أقطاب مدرسة براج اللغوية ، كما أنه كان زميلا لشراوس ومحاضرا معه في نيويورك . وقد اشتركا معا في دراسة بعض لأعمال الأدبية . وتتلخص نظرية ياكسون الصوتية في الثنائيات المتعارضة بين حروف العلة (الألف والواو والياء) والحروف الصامتة الأساسية (الكاف والباء والتاء) . ويبدأ الطعل كمرحلة أولى من مراحل التعبير المعنوي . المتقلبة بين هاتين المجموعتين من الأصوات . يحدث صوت يتداول بين الصامتة والمتحركة . وبين الانتشار والاختصار (٢)

من أنه لا يحق لنا أن نترك اللغويين الذين تركوا أثرا كبيرا في ساليين . دون أن يشير إلى العالم المعنوي تشومسكي ، وما أحدثه من أثر في تصور المسح السالي . فعند وضع تشومسكي البناء المعنوي ضمن الأسس العامة التي تستمد وحدتها المتكسلة لا من القوانين البيانية الثانية . كما هو الحال عند شراوس . من من قوانين التحول المرتبط بالتعبير الاجتماعي المعنوي . وهذا لاكتفاء لا يرجع إلى النظام العام للغة فمحسب من يرجع إلى نظام الدنى لها . وقد ترك هذا التحول في دمه نعمة أثره لا في السالية المعنوية وحدها . بل في نظرية السالية بصفة عامة . فقد وضع سالية المتطورة مفاهيم أساسية للبناء هي تكامل والتحول والتنظيم الذاتي ويتكامل البناء المعنوي . من وجهه نظر تشومسكي . على مستويين . مستوى المعايير المحددة للغة . ومستوى

الطبيعة ، لأنه ، نتيجة لاحتفاظه ، بسنة كبيرة من الماء ، يقبل التلف بسرعة ، شأنه في هذا شأن المأكولات الطبيعية التي تنفس بسرعة لاحتفاظها بالماء .

ومثلث ليبي شتراوس في الأطعمة مشهور . وهو يرسمه على النحو التالي



ويقال إن ليبي شتراوس استعار هذا المثلث في الأطعمة من مثلث باكون في الأصوات اللغوية الذي سبق شرحه ، والذي رسمه كذلك على البحر التالي



ثم يضي ليبي شتراوس في جده حول الأطعمة في نطاق مفهوم الضيعة والحصارة . فيبين أن الإنسان لتخضر قلب المفهوم الأساسي لهذه الأطعمة ، فإذا باللحم المشوي والمدخن بثلاث طعماً أرق من المظهر (أي المسلوقة) على الرغم من أن المشوي والمدخن بثلاث مرحلة طبيعية . والمظهر يمثل مرحلة حضارية . كما سبق أن ذكرنا . وإن ذلك هذا على شيء ، من وجهة نظره ، طالما يدل على أن بدء العنصر الطبيعي ، في شكل ما ، يمثل الوساطة بين الطبيعة والحصارة .

ويظل ليبي شتراوس ينفذ في كل حركته الحياة لإنسان . يقف الوصول إلى مرشد من الكشف عن ساء فكر لإنسان . خلال طريقة تعامله مع الأشياء . فإذا به يكتشف أنه المدخن (الشرع) وعدل الحل الديين هما من نتائج الطبيعة . قد حوّلها لإنسان من نصيبه إلى الحصار . عندما استخدم النار في تدخين سمح حبه إلى ما يشبه بعد . وكذلك عندما استخدم النار في طرد الحل من حول العسل ثم استخرج حبه وبعده من وضعه في الطبيعة إلى خده ، في حصاره

وهكذا يرى كيف يتحرك ليبي شتراوس في مستويات حتمية مختلفة . ليحي كيف يحل الإنسان مشكله من خلال بناء فكري ثابت بهذا البناء مستخدمة في أشكال مختلفة ، حسبها تنطق وطبيعة الموضوع

وهو يتحدث عما يمكن أن سمبه بالتناوب المعنوي الذي يربط بين الوحدات ، ابتداء من أصغر الوحدات حتى أكبرها ، لأن كلاهما يمثل بناء صغيراً في حد ذاته ، ثم تتجمع الأنية الصغيرة لتكشف الحقيقة عن جوهر البناء للكل . ولهذا فإن ما يصدق على الأصوات اللغوية يصدق على الحملة وعلى العمل الأدبي كله . وما يصدق بالنسبة للتشكيل الأدبي للتكامل يصدق ، من ناحية البناء ، على نظام الطعام ، وأسلوب اللباس ، والأنظمة الاقتصادية . ونظام العلاقات الاجتماعية . . إلى غير ذلك .

هذه النظرات وعبره تشير بوصف إلى تأثير ليبي شتراوس بآراء دي سويسر . سواء فيما يخص تأكيده نظام اللغة . أو فيما يخص بالأسس التي وضعها هذا النظام .

فإذا انتقد بعد ذلك إلى اجمال التطبيق عند ليبي شتراوس . فإنا نبدأ بالإشارة إلى تلك الوحدة الثانية المتعارضة التي شغلت ليبي شتراوس وسيطرت على جميع أعماله وتحليلاته ، ومعنى بذلك المقابلة بين ما سماه للطبيعة والحصارة

من المسلم به أن الإنسان انتقل من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية بمجرد أن بدأ يدرك تميره عن الحيوان . حل أن الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية لم يتم دفعة واحدة بل تم على دفعات . وهذا التعبير الذي كان يحدث كل مرة كان يترجم بدافع من بناء محدد لفكر الإنسان . وهو معرفة ما هو كائن . يمكن أن يكون قادراً وصل إلى حل . فإن هذا الحل يعمل في ثباته وسطاً بين ما كان عليه وما أصبح حصاراً . وما يلبث هذا الحل الذي توصل إليه أن يمثل مشكلة أخرى تمثل متعارضين آخرين بينهما وسطاً وهكذا .

ويشير ليبي شتراوس إلى اصطلاح التايو . أي الحرم . مصنفه خاصة . فقاء هذا الاصطلاح مأخوذاً من آثار هذا الحذل بين الطبيعي والحصاري . فمعنى الحرم أن هناك ما يعارضه وهو المخل . ووجود الحرم إلى جانب المخل يعني أن الإنسان أدرك منذ الزمن القديم ضرورة إلغاء نظام لم يكن الإنسان يفرق فيه بين المخل والحرم . فلما وضع التصنيف الجديد للعلاقات الحسية المسموح بها على المستوى الاجتماعي ، ظل يحتفظ بهذا الاصطلاح ، أي التايو ، الذي يشير إلى تقديم والحديد معاً ، أي الطبيعي والحصاري .

وعلى هذا النحو من البناء الفكري ، نظم الإنسان طعامه . أو حتى . فقه من مرحلة طبيعية إلى مرحلة حضارية . والمرحلة الطبيعية تعني أنه كان يأكل أي شيء وحده . فلما كان أم نباتاً . ثم عرف النار ، وهي عنصر طبيعي كدبت ، واستعملها في الشواء ، وفي تدخين السمك بالاحتفاظ به مدة طويلة . وإلى جانب هذا عرف الطهي عندما أصبح الأنواع . أي عندما دخن الحصار . ثم استمرت هذه النظم في الطعام مجتمعة . وما نزال نحسها حتى اليوم . وهي تشير إلى الضيعة والحصارة فالبي يمثل للطبيعة ، وبالمثل المشوي والمدخن ، إذا لم يستعمل في صنعها وسيلة حضارية . ويظل المظهر بعد ذلك إشارة للحصارة . ولكن هذا الشيء الذي يحمل معنى للحصارة يحمل في الوقت نفسه معنى

يقوله : « إنني لا أدعي أنني أبين (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكنني أسمى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة في عقل الإنسان دون أن يكون واعياً بالحقائق »^(١١) . ولهذا فقد شبه شتراوس عملية الأسطورة بعمل الـ Bricolage ، وهو اصطلاح فرنسي يعنى ذلك الشخص يستطيع أن يصنع شكلاً أو أشكالاً متكاملة من عناصر مفتتة متفرقة غثلمة .

والآن ، كيف يحلل ليثي شتراوس الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقاً للتحليل للموسيقى وفقاً للتحليل اللغوي . فالموسيقى ، ومثلها اللغة ، تكون على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية فالعناصر الأفقية في الموسيقى هي المبلودي ، والعناصر الرأسية هي المارموني ، وكلاهما يكون الميم الموسيقي المتكامل . واللغة أفقية ، أي تركيبة . عندما تعرض الكلمات بجانب بعضها البعض . وهي في الوقت نفسه رأسية ، متمثلة في وحدات وفي تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أياً كان مكانها من التعبير .

وتحليل شتراوس لأسطورة أوديب مشهور . ومع ذلك فمن نسوقه للقارئ باحتصار لكي نتضح فكرة البناء الكاملة عند شتراوس وتلخص أحداث نص أسطورة أوديب الذي اختاره شتراوس من هذه الأحداث المتسلسلة التالية

١- كادموس يبحث عن أخته أوروبا التي اغتصبها زيوس .

٢- كادموس يقابل التنين ويقتله .

٣- يولد من نسل التنين المخلوعة الأخوة الاسيرطيون ويقتل بعضهم بعضاً

٤- أوديب يقتل أباه لايرس الذي يعد أحد حلفاء كادموس في الحكم على طيبة .

٥- أوديب يقتل أبا المول (أو أن أبا المول يتحر بعد أن حل أوديب لغزاً) .

٦- أوديب يتزوج أمه بعد أن يحتل عرش طيبة خلفاً لأبيه لايرس .

٧- إيثوكليس يقتل أخاه بولينيكس ، وهما ابنا أوديب من أمه جيوكاستا

٨- أنتيجون تدفن أخيها بولينيكس ، على الرغم من أن هذا كان محرماً عليها ، وعلى الرغم من تحذير خالتها كريون لها

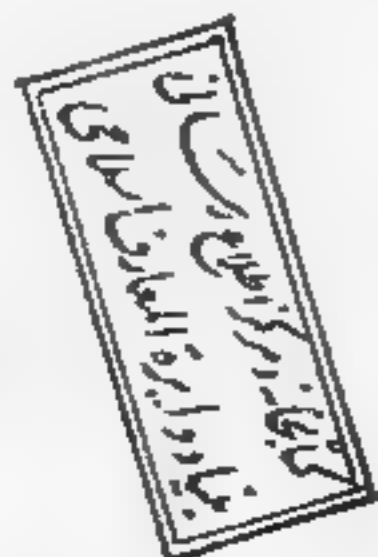
ويرجع المهتم أن نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظاماً إشارية لتكشف عن البناء الفكري . ولهذا فقد تكلم المناثيون بإسهاب عن الإشارات عبر اللغوية ، وذلك جرياً وراء فكرة الإشارات اللغوية عند دي سوسير

وقد استطاع «رولان بارت» الذي جمع في أعماله نقاش البينة بأسره على مع شيء من الوضوح الذي ، استطاع أن يوضح فكرة الإشارات عبر اللغوية من خلال جداول وضعها لنظم الأكل واللبس ، مستخدماً في ذلك اصطلاحاً دي سوسير الرأسي paradigmatic والأفق Syntagmatic . فمجموعة الملابس التي يصطليح في لبسها بمنفعة من الرأس حتى القدم ، تشير إلى المناسبة أو الزمن الذي ترتدي فيه ، في الحزن أو في الفرح ، في الصباح أو في المساء . وهي في هذا تمثل اللغة من حيث هي تركيب متسلسل . أما قطع الملابس التي لا يمكن أن تلبس في وقت واحد على جزء واحد من الجسم ، وإنما تلبس بالتبادل ، فهي تساوي اللغة من حيث كونها وحدات متغيرة تتصح لمسمى واحد . مثل الأسماء والأفعال ، أي أنها تساوي اللغة في نطاقها الرأسي . وبالمثل فإن الأطباق المتتالية التي تقدم في وجبة واحدة تمثل الجملة ، كما أن الأطباق المختلفة التي يختار واحد منها حسب الوجبة هي تمثل نظام اللغة من حيث كونها وحدات فأسية تتغير وتتبدل^(١٢)

- ٨ -

هل أننا لا نستطيع أن ندعي أننا عرضنا فكر شتراوس وغيره من البنائين كاملاً من خلال هذا العرض السريع ، طقد كتب ليثي شتراوس وحده مؤلفات ضخمة ، ومقالات مسهبة ، مزج فيها بين النظرية والتطبيق ، كما وضع فيها الأسطورة إلى جانب السلوك الإنساني ، ووضعها كليهما إلى جانب نظم الحياة المختلفة ، مستملاً تلك المادة العريضة في بلورة بناء فكر الإنسان . هل أنه لا يدعي أن هذا البناء هو هدف في حد ذاته ، بل هو مجرد أسلوب ذهني لتنظيم الحياة والوصول بها من حالة اللا توازن الذي يشعره الإنسان في فترة من الفترات إلى حالة التوازن . وكما عادت حالة اللا توازن ، عاد العقل ليعمل ببناءه في إعادة خلق التوازن .

وعمل تحليل شتراوس للأسطورة ، أو بالأحرى الأساطير ، يمثل جهداً آخر مكملاً لفكرة البناء الذهني . ويرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة التي ألف فيها كتاباً من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان «نظم الأسطورة» Mythologica ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنساني . فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإنشائي ، وهي تجمع بين كل خصائص الفكر الإنساني . وهي تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هي قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة . ولهذا فقد حدد ليثي شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة



(١)	(٢)	(٣)	(٤)
١ - كادموس يبحث عن أخته	لايلاكوس (والد لايبوس) معناه الأعرح	
٢ -	لايبوس (والد أوديب) يعنى مشلول يمين	
٣ -	الأخوة الاسبيطرون يقتل بعضهم بعضا	كادموس يقتل الثور	أوديب (يعنى صاحب القدم الثورمه)
٤ -	أوديب يقتل أباه
٥ -	أوديب يقتل أبا نفون
٦ - أوديب يتزوج أمه
٧ -
٨ - أنتيغون تدفن أباهما

هذه الأحداث يرتبها ليبشتروس في نظام أفق ورأسى . بحيث يقدم النظام لأفق أحداث الأسطورة متسلسلة تسلسلا زمنيا . و حين قدم النظام الرأسى بناء الأسطورة . وبذلك يكون التحليل على النحو التالي :

وإلى هنا يقف شتراوس في نص الأسطورة ، التى تعد وحدة من مجموعة من الأساطير السابقة واللاحقة لها . وكل أسطورة تعد وحدة من حد ذاتها ، ولكن الأساطير جميعا تتجانس في تحليلها ، وتعد تشكيمات بناء واحد . ولا محل لأن تذكر هذه المجموعة الكبيرة من الأساطير السابقة واللاحقة هذا النص . ولكنت يحل الفارئ إلى قراءتها كاملة في كتب شتراوس من منطق الأسطورة السابق ذكره . أو في كتاب «لبنش» عن ليبش شتراوس .

وعلى كل ، فحينها بإزاء أربعة أعمدة . وتمثل الأعمدة الثلاثة الأولى أحداث الأسطورة إذا ما قرئت في نظامها الأفق متسلسلة حسب أرقام الأحداث . ولكن كل عمود يحمل في حد ذاته مجموعة من الأحداث المتناسقة حول معنى واحد وإن اختلفت تشكيلاتا . فالعمود الأول يمثل المبالغة في قرابة الدم Overrating of blood relations أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم (Underrating of blood relations) والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلب على الوحش المهيول فقتله أو تسبب في قتله . أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئا أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهى كلها تشترك في أن هذه الشخص لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادى .

إذا كانت عاصر كل عمود تقدم دلالة واحدة . فما علاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليبش شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متعارضة ومكاملة لبعضها بعضا في الوقت نفسه . فالمبالغة في تقدير القرابة يقابله للمبالغة في عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نهم للأسطورة معنى ولا بد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها . وهذا المرجع هو المعتمد فعند كان الإغريق يعتقدون في الخلق الآلى للإنسان ، بمعنى أن الإنسان خلق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أى ظاهرة طبيعية

أخرى . فالأبناء قد خلقوا من أسنان الثنين بعد خلعها . كما أنهم كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فتحة في باطن الأرض يقف عليه الوحش المهيول حارسا ، حتى إذا برز الإنسان من الفتحة ، أصابه الوحش إصابة لا تمكنه من السير السليم . فلما فكر الإنسان في هذه الظاهرة على نحو جليل ، حيث يصل إلى حل يتناق مع الفكر القديم ، كان يحتم عليه أن يقتل الوحش . أى أن يحنى الثنين كسبب في إحداث هذه الظاهرة . ولكن يظل الإنسان يحمل أمارة الوضع القديم ، أو لنقل الفكر القديم ، وهو الوسط كما سنرى أن ذكرنا ، بين الطبيعة والمحصارة .

حل أن هذا الحل آثار مشكلة أخرى عندما تساهل الإنسان : فإذا كنت لم أخلق على هذا النحو ، فكيف خلقت إذن ؟ أو بالأحرى ، ثم خلقت ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خلق من بين ولكن حل خلق من إنسان أم من إسماء ؟ وهى تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة شحط أوديب الماهل بالحقيقة . فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه فلما عرف الحقيقة بعد ذلك . بأن الذى قتله كان أباه . وأن الذى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه ولد من رجل وامرأة . فصار انصحت هذه الحقيقة انتمحت الأم ، وسمل أوديب عيبيه . ولعل في هذا دلاله رمزية عميقة لهذه المفارقة ، وهى أن الإنسان عندما كان مبصرا لم يكن يرى الحقيقة ، فلما حرمها أصبح غير قادر على الإبصار ، وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن انتكس شيء محرم . وفى هذا صراع حرمين المحلل والمحرم ، وهى الفكرة التى شعلت شتراوس

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكمت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون شعوب للعالم قد صيرت عن هذا الموضوع على هذا النحو ، فربما شعلها هذا الموضوع أو شعلها غيره عنه . المهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويحلها في أساطيره . وما يثبت هذا الحل الوسط أن يتم متعارضين آخرين فيجد حلا وسطا لها ، وهكذا دواليك .. وبهذا تكون الأسطورة بمثابة لبناء الفكر البشرى ، لا تحتوي الفكر البشرى وبالإضافة إلى هذا ، فإن ما نقوله الأساطير جمعاء لا يقال بطريق

• البنية من أين وإلى أين •

أساسيا فيها يتنمى إلى العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي . ولكننا الآن يراء أعمال تصدر عن أفراد تشملهم الحركة التاريخية التي مرت بمراحل كثيرة من تطور الفكر الشرى ، فكيف يمكن إذن أن يوفق الجمع بين نظريته من إهمال التاريخ من ناحية ، وبناء الفكر البشرى من ناحية أخرى ، وبين حركة التاريخ وتغير عاذح الإبداع الأدبي ، فضلا عن فرديته ؟

والحق يقال إننا نستمتع في هذا المجال بمناقشات ومحاولات لطيفة : فضلا عن أننا نستمتع بجهود محلي الأدب في تأكيد أن الأدب إبداع يستغل كل طاقات اللغة ، وأنه في الوقت نفسه يرتبط كل الارتباط بروح العصر ومشاكله . أما مشكلة الفرد المبدع ، فهي ما تزال محل نقاش كبير ، ولم تحسم حتى الوقت الراهن لصالح الفرد كنية

فإذا دافع البنايون عن فكرتهم الأساسية في أن المبدع العمل المعنى عقل بشرى أولا ، بصرف النظر عن كونه عقل علان أو غلان . وبصرف النظر عن أنه عاش في أي عصر من العصور ، ولأنه لابد يتعامل مع اللغة التي تمثل نظاما في حد ذاتها ، ولأن الكاتب المبدع ، من ناحية ثالثة ، يموت ويبقى عمله وحده ، وإذا داموا عن نظريتهم بأن اختلاف أشكال التعبير من فرد إلى فرد ، ومن عصر إلى عصر ، ما هو إلا تحولات في البناء الأساسي ، وتوليدات اجتماعية نصب في القصير ، متمثلين في ذلك بالأنبياء الجبولوجية التي تتكون من طبقات متراسة بعضها فوق بعض ، ومختلفة في التكوين والأعمار ، ومع ذلك يتشعبها إلى التكوين الأرضي الواحد . إذا دافع البنايون عن وجهة نظرهم هذه الجميع . رد عليهم المتشككون بأن البنايين سوا . في رحمة هذا الجدل ، أن يسيوا على أي نحو يمكن أن يبيى النظام الفكري من ظروفه وملابساته الخاصة ، وكيف يمكن أن يتحول الإنسان من فكر إلى آخر .

ويسلم هؤلاء للمتشككون بما يطالب به البنايون من أن تحليل العمل الأدبي أصبح يتطلب معرفة شاملة عريضة تشمل معرفة التراث ، وتغير الإنسان البدائي والشعبي ، ونظم اللغة ، وربما العلم الرياضية والطبيعية ، لكي يتوصلوا حقا ، كما يريد البنايون ، إلى طريقة صياغة المدع لمروره ، وطريقة صياغته لبناء فكره . ولكن كل هذا لا يعنى على الإطلاق إلغاء التاريخ والبناء الدائبة

ومن هنا مر من بين البنايين من جده مثيرا بأساس الناشئة في مفهوم الأدب ولكنه في الوقت نفسه يرى ضرورة الربط بين التعبير الأدبي وحركة تطور الأنظمة الاجتماعية . فالأدب تتعامل مع لغة إنشائية . ولابد أن يجمع بين عناصر هذه اللغة من حيث الصوت والتركيب والدلالة في انسجام كلي أسسه التسميم بأن هذه العناصر قدسه لأن يقارن بعضها ببعض عندما تتحرك في حركة مرية نحو النظام فالنظام إذن لا يسع من الخارج بل إنه يسع من الداخل . ومهمة الناقد إذن هي أن يكشف عن الحركة الداخلية التي تحكم هذا النظام . مسجعا بكل ما توصلت إليه الأبحاث اللغوية الحديثة من كشف عن طاقات اللغة ونظامها . فإذا توصل الناقد في النهاية إلى إدراك النظام

ماشر ، أو لا يقال إلا مغلفا بالمعوض والمر ، ومع هذا فإن ما تقوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .

ولعلنا نستطيع أن نشل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوجي البناي إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها في وحدة واحدة ، على أساس أنها لغة إنشائية تسع من مصدر واحد هو العقل الإنساني وكيف توصل إلى لعبة ذهنية التي تنظمها

وإد كان يحبه هذه الأنشطة وهذا البناء أو النموذج الذي تصوره ، له ماله وعليه ما عليه ، فإننا نرجى . هذا الآن إلى أن نخرج من عرض موقف البنايين من الأعمال الأدبية على المستوى الفردي ، أي بعد أن يقدم تصورا موجزا ، ولعله يكون واضحا ، للفرد التالي .

٩ - لا شك أن الاتجاه البناي بهمة عامة ، سواء أكان ذلك في الدراسات الأنثروبولوجية أم في الدراسات اللغوية أم النسيبة ؛ قد غير مسار النقد الأدبي ، وغير الرؤية العامة لطبيعة التعبير الأدبي ووظيفته الاجتماعية . وما لا شك فيه كذلك أن نطلع النقاد ودارسي الأدب ، لم يكن سوى تعبير عن رغبة ملحة في البحث عن أسلوب جديد لتحليل العمل الإبداعي

وربما كان كثير من دارسي الأدب ونقاده يتعاملون ، من قبل ظهور الحركة البناية ، مع النصوص بدافع إحساس عميق بأن العمل الأدبي وحدة متكاملة ، وأن كل عناصر التعبير فيه تتضافر حول هذه الوحدة . ومحص بانذكر كتابين ظهر في عام واحد . هو عام ١٩٢٩ هما ، كتاب أنفريه بولس السويسري تحت عنوان « أشكال بسيطة » ، وكتاب فلاديمير بروب الروسي تحت عنوان « مورفولوجية الحكاية الشفوية » . فكلا الكتابين تناول مادته من خلال نظرة بنائية ، أي على أساس أنها نفس حقيقة لا يمكن أن تتكشف إلا من خلال تحديد وظيفة كل وحدة في علاقاتها بالوحدات الأخرى .

حقا إن هذين المدرسين لم يكونا عتصبي إلى مدرسة نائية ، فالأول كان محققا للأدب الشعبي من الطراز الأول ، ولا تعرف له كتابا سوى هذا الكتاب ، والثاني كان من المدرسة الشكلية الروسية التي عارضها بنانيون وعلى رأسهم ليبي شتراوس . ولهذا فإن الكتابين لم يسلكا ، على الرغم من نظريتهما النائية ، طريقة تحليل البنايين ، كما لم يستخدما اندماج التحليلية التي عرفت لديها . ولقد أدرك دارسو الأدب قيمة الكتابين مؤرخا ، فأشادوا بهما وترجموهما إلى لغات كثيرة

والآن ما موقف النقد البناي من العمل الأدبي على المستوى الفردي ؟ ربما لم تصطدم النائية بمجال من مجالات التعبير الإنساني كما اصطدمت بالتعبير لأدبي المردي . ذلك أن للباحث السالفة الذكر ، ومعنى بها المعوية والنفسية والأنثروبولوجية ، لا يمارى أحد في أن حاميا

الذى يحكم العمل الفنى . برز للمعى ، ولا نقول للمعى ، من تلقاء ذاته . ولا يعد هذا المعنى تعبيراً عن مشاعر خاصة ، كما كان النقاد القدماء يرون ، بل إنه تعاضل حتى قابض بين الفرد وأحوال عصره

وعلى لوسيان جولدمان هذا التحول في نظرة الناقدة للعمل الأدبى . فالبناء يكون مجرد فرض إذا اختص بعمل واحد ، ولكنه يكون حقيقة إذا درس هذا العمل بين أعمال أخرى مرتبة ترتيباً رصياً . بحيث تكون هذه الأعمال محالاً لدراسة النظم السببية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية . التى تمثل عناصر في بناء كل عمل . ثم يعود الناقد إلى الحياة ليرى إلى حد ينمكس بناء الحياة للممثل في هذه النظم ، في هذه الأعمال الأدبية . ومن هنا يحدث الالتقاء بين بناء العمل الفنى وبناء المجتمع .

ومن هنا ترى أن لوسيان جولدمان يمثل البناية المتطورة ، وهى التى تسمى البناية التوليدية . وهى تتلخص في إخضاع مجموعة من الأعمال التى يختص كل منها عمل بناء نفسى في حد ذاته ، وربطه بالبناء الكلى الذى تولدت عنه . جولدمان يقف ضد الكشف عن البناء من خلال العمل الواحد ، وإنما يمثل البناء في أعمال الفرد مجتمعة حسب تطوره الزمنى ، بشرط ألا تنزل هذه الأعمال عن مجالها التاريخى . وهنا تتمثل وجوه الالتقاء ووجوه الاختلاف بين كل من جولدمان وشتراوس . فهى تتفق معاً في أن البناء يتولد في أعمال كثيرة . ولكن جولدمان يختلف عنه بعد ذلك في ضرورة الربط بين المجال التاريخى الذى نشأ فيه العمل الأدبى وبين نفسه . فهو لا يبحث إذن عن البناء الكلى المبروث في الجنس البشرى ، كما يفعل شتراوس ، بل هو يبحث عن بناء المجتمع متمكناً في البناء الفنى . إن شتراوس يبحث عن بناء كل ثابت غير مرتبط بإسكان بعينه أو بتاريخ ، أما جولدمان فيبحث عن بناء مرتبط بإسكان يعيش في زمان ومكان محددين

ولم يكن «رولان بارت» في درجة وصوح جولدمان وصراحته من حيث علاقة العمل الأدبى بتفاعلات عصره . فهو مرة يقول إن أى عمل أدبى يمكن أن يكون محل دراسة نقدية ورؤية جديدة ، بصرف النظر عن اتصال الاجتماعى الذى نشأ فيه . فهو من خلال هذه الرؤية يعد عملاً رمزياً ، والرمز هنا يعنى الشيء الذى يختص على معنى غزير يشمل التأويلات والتفسيرات

ومرة أخرى يقول إن الموضوع الكلى للحكاية ، الذى يجمع بين نشاط الفنى والحياة ، وهو الذى يكون مادة التحليل الأدبى . ولكنه يقطع ، بالنسبة للبناية الفردية ، بأن العمل الفنى يتقطع حله السرى عن مؤلفه بمجرد أن يفرغ الكاتب منه . أما العمل الذى يظل مرتبطاً بمؤلفه فهو العمل الفاضل . وإذا درس هذا العمل فلماذا يكون على مستوى التاريخ الأدبى وليس على مستوى النقد الأدبى

ونحن نلاحظ بارت باللغة ونظامها ، وانعكاس هذا النظام في العمل الأدبى ، جعله يتم بالخص من حيث هو تكوين لغوى يعكس موقفاً اجتماعياً عاماً . فهو يقول في هذا المعنى :

«إن الأدب واللغة يحويان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر .

وهذا الالتحام الجديد بين الأدب واللغة يمكن أن نسميه ، مؤقتاً ، بالنقد السيميولوجى ، حيث أنه لا نجد اصطلاحاً آخر أوفق منه . وليس النقد السيميولوجى مرادفاً للأسلوبية . حتى الأسلوبية في نوبها الجديد ، بل هو أكبر وأبعد منها بكثير . ذلك أن النقد السيميولوجى لا يتم بالصيغ التى قد أتت عنها ، بل يتم بالعلاقة الوثيقة بين الكاتب واللغة وهذه العلاقة لا تعنى عدم الاهتمام باللغة بوصفها علماً ، بل إنها على العكس ، تتطلب الرجوع المستمر إلى حقائق الأنثروبولوجيا اللغوية ، على الرغم من أنها قد تبدو حقائق أولية » (١٧)

وهنا يبدأ بارت في الإشارة إلى مجموعة من حقائق هذه الأنثروبولوجيا اللغوية التى تشرح بوصفها حقائق لغوية ، لكى تصبح حقائق أدبية . عندما تنتقل إلى لغة الأدب . وتتلخص هذه الحقائق فيما يلى

أولاً . إن من أهم ما يعنى به علم اللغة الحديث هو التنبه على أنه ليس هناك لغة ليس لها نظام ، قديمة كانت أم حديثة ، بدائية كانت أم متطورة .

ثانياً . إن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر . إن الإنسان لم يوجد قبل اللغة ، وليس هناك حالة واحدة تشير إلى أن الإنسان عاش منعزلاً عن اللغة . فاللغة هى التى مبرت الإنسان وليس العكس .

ثالثاً . إن علم اللغة علمنا ، مسيحياً عن ذلك شكلاً جديداً من الموضوعية بحال الموضوعية التى قبدها من قبل بالنسبة للعلوم الإنسانية . فقد كنا نتعامل مع العلوم الإنسانية على أن يقبها قبولاً كلياً . أما اليوم فإن علم اللغة يقترح أن يمر بين مستويات من التحليل ، وأن نصف العناصر الصغيرة لكل مستوى من هذه المستويات . وباختصار فإن علم اللغة الحديث ، يقدم لنا المسح الذى يمهّد الطريق لحقبة . لا المسح الذى يشير إلى الحقيقة في حد ذاتها

ومن ناحية أخرى فإن علم اللغة يطلب منا أن نعرف أن الحقائق الحاصرية ليست مثل الحقائق البيولوجية والفيزيائية . إن الحقائق الحاصرية لها مظهر مردوح . بمعنى أب تحجب دائماً بل الأشياء ، الآخر ، وهى في النهاية نظام متكامل من الرموز التى تحكمها عمليات وحدة وليست الحاصرية في كل مظاهرها سوى لغة . وليس النقد السيميولوجى سوى جزء من هذه اللغة

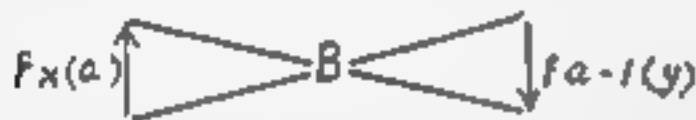
ومن هذا المنطلق يشرح بارت في تقديم بعض التصنيفات الأساسية في نظام اللغة بصيغة عامة ثم يبين كيف تشرح هذه التصنيفات من كونها جزءاً من نظام لغوى ، إلى الأدب . لتعوم بوظيفة اجتماعية على مستوى آخر

وربما نخلت أهم هذه التصنيفات في صيغ الزمى في اللغة وفي صيغ الصيغ .

• البنائية من أين وإلى أين ؟

Fx ، Fy ، F حصار Function ، x ترمز للشر ، أو نفس للعصر
السلي ، وذلك على عكس y التي تشير إلى العصر الإيجابي

وتصير هذه المعادلة تمثل في a (أي تمثل حالة
الاجتماعية السلسة الراهنة (x)) التي يُضبط تعبيرها بنقطة في وجهه
القوة الواسطة (B) التي تعبرها إلى وظيفة إيجابية هي (y)
وهذا تمثل طرفاً المعادلة الأولان طرفي الصراع بين الخير والشر ، ولتعبير
السلب والإيجاب أما الجزء الثالث من المعادلة فهو تمثل مرحلة استعداده
التي تحتوي في عصر الواسطة وهو (B) حصار استعداده هو (x)
لكي يعبره فيصبح بذلك (b) $F \times (b)$ وأما الجزء الأخير من المعادلة
فهو يمثل نهاية الحالة أو نهاية عملية الواسطة على أن توصيفة (y)
الأخيرة لا تساوي تماماً الوظيفية y الأولى فالأولى مرحلة استعداد
أما الثانية فهي الحل . أي الوصول إلى إلهة لقوة لسياسة وهذا لا
يأتى إلا إذا سلبت القوة الشريرة بعض قوتها . فتصبح $Fa-1$
وهذا تصبح قوة B واسطة بين موقفين يتصاحب من خلال التشكيل
التالي



وقد استعملت هذه الصيغة لدلائها الاجتماعية : وقديمت
للتحليل ، في أعمال كثيرة كما ذكرنا

وربما كان جوليان جريغاس هو أفضل من استطاع من استنباط
بشكل صيغة ليبي شتراوس هذه التي تقوم على أساس حرص المشاقصات
وبينها الوسيط . وتعد صيغته في الحقيقة أفضل من صيغة شتراوس ،
لأنه استطاع أن يربطها بعملية القصر . ولم يجعلها مجرد فرق للعناصر
المتعارضة ، وحمل بعضها على بعض

فالعقل القصصى بالنسبة لجريغاس أحداث يتضح من خلالها دور
الشخص بوضعها فاعلة أو مفعولاً بها ، أي أنه يمثل موقف مرد نسبه
البطل ، من موقف أو مواقف جمعية . وفي هذا الإطار يتحرك البطل
على مستوى الرغبة والإرادة والفعل ، كما أن موقفه من المجتمع يدور
حول حركتين أساسيتين ، هما الاتصال والانصال . ويتحدد الاتصال
والانصال ، كما تتحدد أفعال البطل وصفاته ، من خلال مجموعة من
الاختيارات التي يمثل في بعضها ويسمح في بعضها الآخر . ومن هنا
يمكن القول بأن الوحدات الأساسية التي تكون النموذج تمثل فيما يلي .

أولاً : عقد بين البطل وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه
ثانياً : مجموعة الاختيارات التي يمر بها البطل ، والتي تحدد ردود
فعله أو صفاته ، إن سلباً أو إيجاباً

ثالثاً : اتصاله مع المجتمع واتصاله به

فإذا استطعنا أن نجتمع بين هذه الوحدات الثلاث في حركتها المتصاعدة
مع حركة القصر ، مستخدمين في الوقت نفسه التقنيات الثلاثة
المتعارضة ، التي يقف البطل وسطها فيها . فإننا نصل في النهاية إلى

شكل له تعرف الزمن الماضي والحاضر والمستقبل . والزمن الماضي
رسمياً ، فالتاريخ ماض ولا يُشعر بغير الماضي . أما الزمن الحاضر
فهو الزمن لإحاري . الذي لا يوحى بأكثر من بعد الحاضر الذي يحكي
عنه . فإذا دخل الزمن في صميم العملية الأدبية ، تداخلت الأزمنة
جميعاً لتدور على المحصور الدائم . فالقصة على سبيل المثال . تتحدث
عن شيء حدث ، ولكن هذا الذي حدث حضور دائم . ذلك أن
الشخص الذي يتحدث عنه القصة ، أو يتحدث في القصة ، محكوم
بكونه مصفاً وليس شخصاً عائياً يحكي عنه القاص . ولكون هذا
الشخص مطلقاً ، فإن الفعل لابد أن يوحى دائماً بالمحضور

ثم إن كل لغة تعرف صيغاً للتكلم والمخاطب والمائب ، أي أنها
تعرف المقدمة بين المحصور للتمثيل في أنا وأنت . والغائب للتمثيل في
هو . وأنا وأنت في الوقت نفسه متعارضان ، إذ أن أنت تعني غير
الآن . كما أن الآن تعني الموقف الترانسندنتي بالقياس إلى أنت . ذلك أن
أنا مدمج في الموصوع وأنت خارج عنه . على أنه في الوقت نفسه يمكن
أن يكون أنا وأنت . وأنت وأنا . أما الغائب فهو بعيد عن هذا
لتحدد ، بل هو من الناحية اللغوية لا يعكس الحالة الراهنة للكلام .
لأنه غير موجود ، على عكس الأنا التي تعني من الناحية اللغوية
الشخص الذي يمثل الحالة الراهنة من الكلام . وحلاصة القول : فإن
كل لغة تعرف حضور الشخص ، أنا وأنت ، وغائب الشخص هو . وهو
في لغة الأدب ليس شخصاً محدداً . بل هو لا شخص وقد تعودنا في
القصة أن نجد صميرين يتحركان في آن واحد ، الصمير الذي يتكلم .
والصمير الذي يحكي عنه الحدث . وحيث إن الحدث للماضي في القصة
لا يوحى إلا بالحاضر ، فالصمير الذي يحكي عنه إزد صمير في الماضي
وفي الحاضر معاً . إنه صمير مستمر في الزمن . فإذا تحول هذا الغائب
الذي يحكي عنه إلى أنا . فهو معناه أن هذا الغائب يعود إلى المحصور
ليقول . أنا الآن مائل وحدي لكي أتكلم ، ولكي يقول : إذا كنت أنا
محبب وحاصراً ، فأنا الآن حالة خاصة ، أي أنني أنا وغيري في آن
واحد . ومعنى هذا أن مشكلتي لا تعني وحدي ، بل هي تعني
الجميع ، وربما في كل زمن .

- ١٠ -

وهكذا يرى كيف تتوزع أحداث البنائين في مجال التحليل الأدبي
بين التركيز على الوظيفة الاجتماعية ، والتركيز على الأنظمة اللغوية
ومدلولتها الأدبية . ونتيجة لهذا توعت عاذجهم البنائية التي يفككون
العمل الأدبي ويربطونه وفقاً لها

وبدا يدان ليبي شتراوس الذي وصف بأنه ذو عقلية رياضية .
فإننا نجدته ينتهي من عمله ، على نحو ما أشرنا من قبل ، إلى وضع
النموذج الرياضي التالي الذي استخدمه من قبل كثير من البائين .

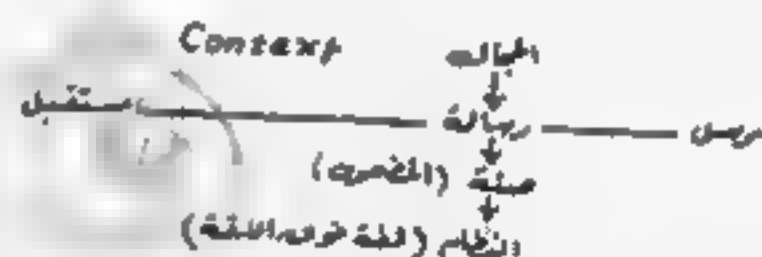
$$Fx(a) \quad Fy(B) = Fx(b) \quad Fa-1(y)$$

والحرف b هو عصر الواسطة الذي يكون قادراً على احتواء المتعارضين

جوهر رسالة هذا العمل القصصى ، الذى يتحدد بكونه تغييرا لموقف من قبل إلى موقف من بعد

وليس بوسعنا فى الحقيقة أن نفصل القول فى نموذج جريمانس ، فهو لا يتضح إلا من خلال التطبيق الذى قام به . ولهذا نحن نحيل القارئ إلى قراءة عثته حتى يتمكن من استيعاب تحليله كاملا .^(١٢)

على أن جريمانس أفاد من نموذج ياكسون ، إلى جانب إفادته من شتراوس ، وإن لم يصرح بذلك . فقد أشار أكثر من مرة إلى أن العمل لأدى رسالة بين مرسل ومستقبل ، وكلاهما يعيش فى مجال واحد . ويمثل مصفون الرسالة الصلة بينهما . ولكن لكي يصل هذا المصفون إلى مستقبل كمالاً ، فلا بد أن يكون المسجل محتكاً لفتح نظامه . وبطابق هذا المفهوم كل المطابقة نموذج ياكسون ، ذلك العالم الثورى الذى سبق أن أشرنا إليه ، وصديق ليلى شتراوس الذى أفاد من نظريته فى علم الأصوات . وقد وضع ياكسون نموذجاً الذى يعنى به وظيفة اللغة بصفة عامة ، على النحو التالى :^(١٣)



وليس فى وسعنا أن نقدم كل النماذج التى استخدمها مشاهير ألفاد البنايين فى تحليلهم للعمل الأدبى ، شعرا كان أم نثرا . فهذا يحتاج إلى بحث مستقل ، أو لنقل إلى كتاب . ولكننا نصل من خلال هذا العرض السريع هذه النماذج إلى أن المنهج البناي جهد جاد وحقيق . وهو يرمى إلى اكتشاف الحقيقة على مستوى العمل والحياة .

ونعود ، فى ختام هذا اللطاف ، لكي نشير إلى ما اهتمت به بسائية من إغفلها التاريخ ، وإغفلها فردية المبدع ، فنقول إن البناية فى حركتها المتطورة ، حريصة على ربط العمل الأدبى بحركة التطور فى الحياة . إنها إذ تكتشف عن نظام العمل الأدبى من خلال لغته ، وليس من خلال أى منجز آخر ، إنما تركّز بقاء النظام وتغييره فى آن واحد . لأن ميكانيكية التطور الأدبى تتضح دائما أبدا عبر المصنوع الأدبى . والمنهج البناي هو وحده الذى يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور فالمصنوع الذى يكون له وظيفة فى عصر ، يفقد وظيفته فى عصر آخر وهكذا يتغير مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية

أما بالنسبة لفردية المبدع ، فلم يهمل البنايون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها . وهاهو ذا «مارت» يقول فى بداية مقال له : «إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل) على يد بعض الكتاب منذ عهد ماثرية ، من أمثال بروسست وحويس ؛ فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كل منهم كتابا كليا فى البحث عن الذات .»^(١٤)

فإذا علمنا بعد هذا أن التحليل البناي يقوم بعملية فرز بين بعض دى البناء والعمل الذى يعتقد البناء ، وأنه يعطى فى النهاية أن العمل الذى تصافرت عناصره الأساسية حول وحدة بنائية ، هو من صنع نشاط روحى خلاق ، فإن هذا يعنى تأكيداً لعملية الإبداع التى لابد أن تنسب إلى فرد لا يهمل ذكر اسمه .

على أنه مما يعاب على بعض البنايين حقاً ، أنهم فى كثير من الأحيان يصوغون نماذجهم فى أشكال رياضية ، بحيث يبدو العمل الأدبى شكلاً بلا روح ، وعلى الرغم من ضيقنا بهذه التجريدات الرياضية ، فإنها فى الوقت نفسه تدل على مدى التطور الذى وصلت إليه الدراسات الأدبية



• هوامش البحث

Andre Malraux: Structure and language. p. 2 edited in Structuralism. Anchor Books Edition, 1970.

Lucien Goldmann: Structure Human reality and Methodological Concept. p. 98 edited in the Structuralist Controversy. London 1970.

Jacques Derrida: Structure, Sign and Play, pp. 247, The Structuralist Controversy.

Edmund Leach: Levi Strauss, Fontana, 1970. pp. 21-23. ٤

Levi-Strauss: Structural Anthropology - New York. 1963. p. 21. ٥

Ferdinand de Saussure: Course in General Linguistics Fontana 1974 pp. xi, ٦ xi. ٦

Goldmann: op. cit. pp. 101-103. ٧

F. De Saussure pp. 65-127 ٨

Edmund Leach: Levi-Strauss pp. 27-29. ٩

Edmund Leach: Levi-Strauss: p. 67. ١٠

Levi Strauss: The Savage Mind p. 22. ١١

ونظر مثلا ليلى شتراوس عن الاسطورة فى كتاب

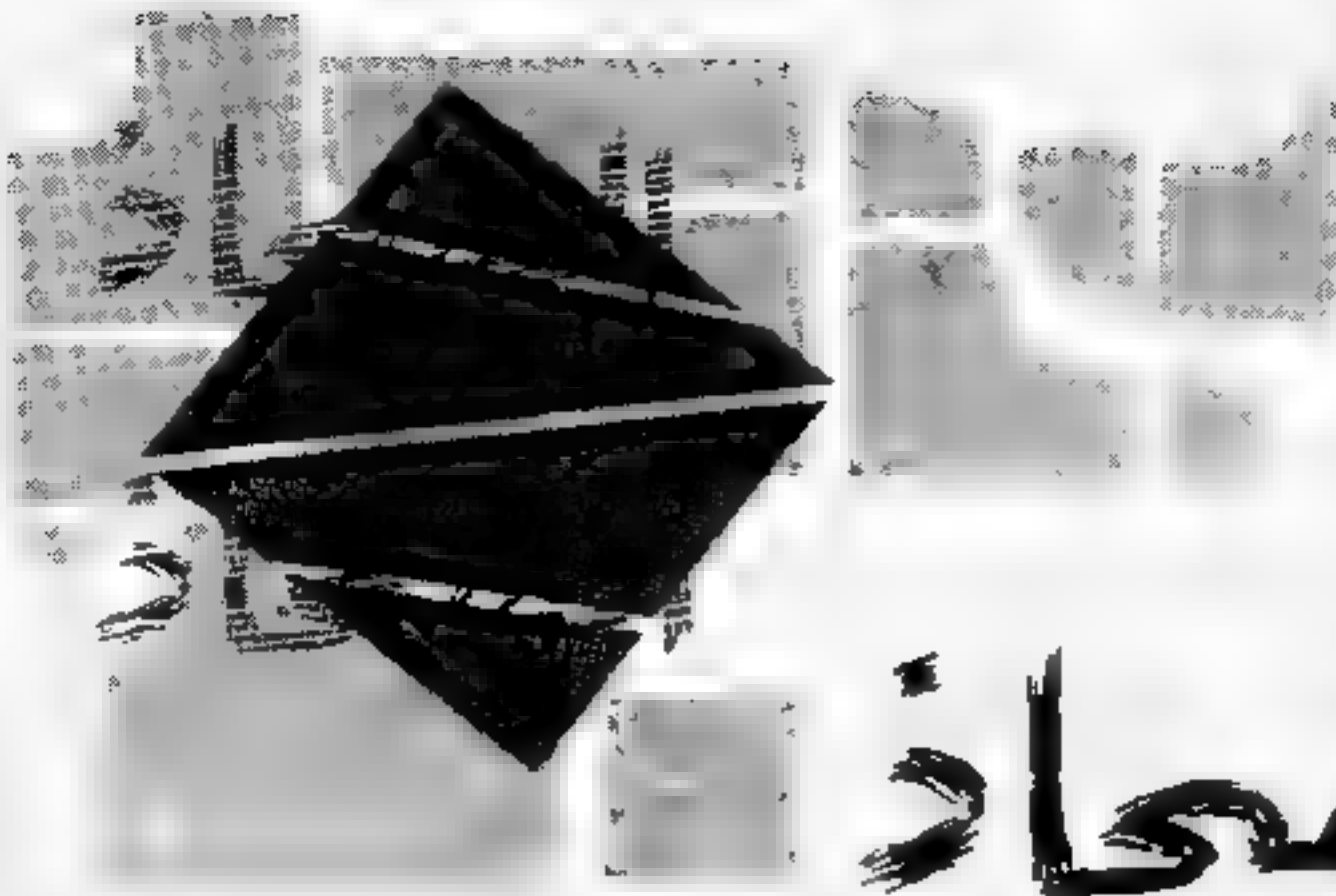
Myth a symposium. ed. by Thomas A. Sebeok pp. 81-164. ١٢

Roland Barthe: Structuralist Controversy p. 135 ١٣

Lucien Greimas: The interpretation of Myth pp. 91-121 Edited in Structural Analysis of Oral Tradition. ١٤

Palmer: Semantics, A new outline. Cambridge, 1976. p. 112. ١٥

Barthe: Controversy p. 134. ١٥



الشعاع

دراسة نفسبنيوية

الدكتورة هدى وصفى

في إطار محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه النقدي المنبثق عن النظرية البنائية في النقد ، كان هذا التحليل لرواية «الشعاع» لتجيب محفوظ^(١)

ولقد ألقينا بحثنا على الوجه التالي

١ - لشكل الحماي ، الاستطيق ، أو حسب التعبير المعاصر الشكل «التضميني» Connotatif أو الرمزي . Symbolique

٢ - الشكل الأدبي Littéral أو الشكل التبعي Dénnotatif ولذا يعني أن نتبين عدة مستويات لوصف : أو - كما أوضح تودوروف - علينا بالعمل من خلال «مستويين» : الحدودية أو الحكاية . والسياق أو الحديث هو إذ أن العمل الأدبي له واجهتان : فهو «حدوتة» ، بمعنى أنه يقص ، ويتضمن أحداثا وشخصيات ، ولكنه في نفس الوقت سياق ، فلم تعد الأحداث بهم ولكن الطريقة التي يورد بها القاص تلك الأحداث^(٢) ومن ثم فإن «الحدوتة» نظام أو سبق مكون من أحداث وشخصيات ، أما «السياق» فوسيلة اتصال القاص بالقارئ، ودعاه إياه في عالمه

الأدبي ولا حتى الأدب بل الصيغة الأدبية *Litteraire* معنى ما يجعلنا نسمى عملاً ما عملاً أدبياً^(٧)

ولكن نبي مدى استخدامنا للوسائل التي تلزمها نظرية الإبداع قد اعتمدنا على ما جاء على لسان جان بول سارتر حين قال : « إن الوعي بالعمل الروائي . . . يتيح لنا كشفه كإداة كشف . ويرسمه على الإصباح عن أسباب وجوده ، ويسمى فيه العناصر التي بين كيف أنه مرتبط بالواقع وكاشف له في نفس الوقت »^(٨)

من أجل هذا فإننا سنتعامل مع النص الروائي بوصفه بناءً يشتمل تربيته من داخله . وبوصفه بناءً يحتوي على عناصر مرتبطة بالواقع ، عيناً دراستها

أما اختيار النص فقد تم في إطار اعتقاد أن مهمة الباحث العربي في الوقت الحالي تدفعه إلى استشراف سمات لميرة الأعمال الأدبية المحلية . مع الاستعانة بالوسائل النقدية الحديثة . وذلك لتأصيل دراسات تحاول تطوير مباح علمي في نقد ، يتعد عن الانصياع إلى تعرق فيها الدراسات النقدية . حل وجه العموم

ولم «الشعاع»^(٩) ربما لأنها تمثل - أكثر من غيرها - نوعاً من القصص الذي يستعمل بالبولولوج أو الحوار الداخلي . ويستعمل إلى أقصى درجة العلاقات ، قاص - مؤلف / سارد - راو / قارئ - متنق . وقد استطاع محفوظ إبراز عدة مستويات في روايته تجمعها حديرة بالدراسة الحديثة

الملخص

إن الخطوة الأولى التي تفرض نفسها بعد قراءة النص قرءة متعمقة للنص . هي تقديم مفهوم هيكلي متلاحم لإحدى البنيات التي ذكرناها من قبل .

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق

مخرج عمر من زينب التي اعتنقت الإسلام من أجله ، بعد محاولة هائل سياسي فاشلة . ولكن بعد عشرين عاماً من الزواج والحاح الاجتماعي ، يتباهى شعور غريب يفسح عليه حياته ، ويطلق الملل عن كل شيء من حوله . ويحاول إلى رحل سكير عرييد . بهجر أسرته ويروح يشد جواباً عن النساء الخائلات الذي يقص مصححه ، ولكن دون حدود . وتشتبك في محبته صور من ماضيه ، عندما كان يؤمن بالاشتراكية . ويقرص الشعر . ويصاح مع عثمان ، ثم عندما عني من السسنة وعن الشعر بعد القصص عن عثمان . وحاول لأسرة رجاءه من المنزل ثماسة المولود الجديد . ولكنه يظل معداً . هائم في دياه الخافية . ثم هو معروف عن اللغات وسد في رحله سمي بروحاني ولكنه لا يجد الراحة التي يشدها . ويغتنط بوقع يديه بالخيار ، ويهجر المنزل مرة ثانية . وعلمنا حواء عثمان . لدى حرج من سجن وتروح

١ - ٢

وتحيت يبدأ شخص «الحدوث» ولكن قد تتبدل وهم حد لتخصص ؟ ويحدد شكوفسكي ذلك بقوله « إن الملخص . مثل حدوثه ، ليس عنصر في ولكنه خاصة سابقة على الصياغة الأدبية *Pre-litteraire* وهذا الملخص يسمح لنا بتجريد المضمون وإخضاع التتابع الزمني للرواية لنظام منطقي . وكما يؤكد ليث شراوس فإن عملية التتابع الزمني تعوض في سية «حمنة قالب» لا رمة *Matrice* . ومن هنا تنشأ القدرة على أسباط خطط شمولية في الإمكان تطبيقها على أنواع مختلفة من «الحوادث» مما يدفع بنظرية الإبداع إلى «الوسيلة لاستجابة» أو «التوديع السردى» الذي أشار إليه بارت . والذي يصور نموذجاً افتراضياً لوصف ، بوسعه التقاط البنية في عدة مكونات^(١٠) ويقود هذا إلى ملاحظة عامة ، هي أن الإنسان - منذ قديم الزمان - يستمتع بالحوادث «أو الحكايات» التي تعبر عن معامرات وجودية واجتماعية ، تسمح حسب حدلية تكاد تكون دائماً متشابهة

صراع - مركبة - خلاصة

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق - ك - ل - م - ن - س - ع - ف - ق

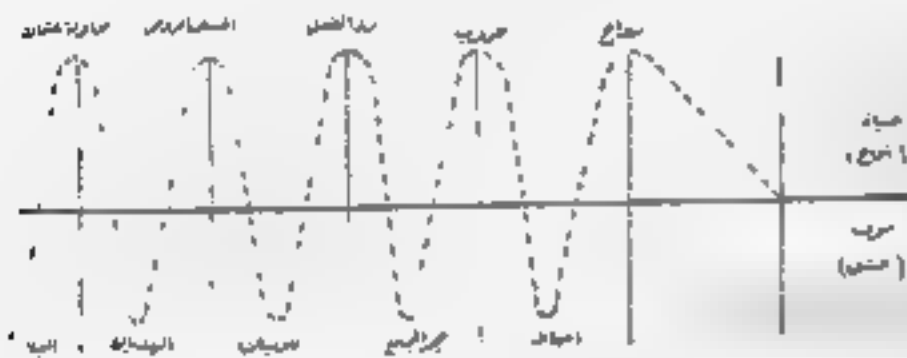
ولكن ما يميز الحوادث هو السياق . وذلك ما أشار إليه جان بول سارتر حين قال : « إن الروائي يعرف الآن أنه يتعامل مع الكلمات وليس مع الأشياء ... إن الرواية تأتي بتصور للعالم وللإنسان ، وتجيب عن أسئلة طرحها حقبة من الزمن . ولكن الروائي لا يستطيع أن يتعمق العالم إلا إذا ابتعد عنه وشكله حسب قوانين أخرى . وإذا كان هدف الروائي هو أن يطور رؤية تخص العالم الذي يحيا فيه ، فإنه لا يصل إلى هذه الرؤية عن طريق الانصات إلى الأصوات الداخلية . أو تأمل الأشياء الواقعة . بل عن طريق خلق لغة »^(١١)

بذلك لا يعني «سعد الزويه» عن المستويات الواقعية (المستويات الفردية أو الاجتماعية أو المعرفية أو التاريخية) . ولكن المهم هو «ما حركه الكتاب»^(١٢) . وهذا ما أكدته ثودوروف في «نظرية الإبداع» لتأنيده بقوله إن الخيال الذي أصبحت الأسئلة تعرج فيه هو محال خصائص هذا السياق الخاص المسمى بالسياق الأدبي . ومن ناحية أخرى . يرى «كيسون» أن هدف نظرية الإبداع ليس هو العمل

يؤمن بها) يجد أن عمر يلجأ إلى الكذب ، وذلك رغبة منه في الحفاظ على صورته التي تعيش في مخيلة ابنته . وهو ينتهز فرصة تدخل ابنته المصرية جميلة وترديدها كلمة « امرأة » امرأة » لكي يحملها بين يديه ، شاكرا الظروف التي غيرت مجرى الحديث

٣-١

ونقطة ملاحظة أخرى ، فإن تشكيل محفوظ يذكّرنا بتكوين الفلاس بالذات أو الرجوع إلى الوراء . وهو أيضا وسيلة موريكس - على سبيل المثال - في معالجته النفسية ، وبخاصة في رواية « تريز ديكرود » ، حيث يجد تريز وقد عادت إلى الماضي كما يفعل عمر ، لكي تستشف أسباب جرميتها . ولكن هناك عوامل إضافية تجعل النص العربي أكثر إثارة . فهو شخصية اجتماعية مرموقة ، إيه محام يدع ودائع نصيب . ولكنه مضطرب إلى الدحول في تلك الدوامة التي لن يحب له سوى القتل . ويوسعا أن نوضح ذلك عن طريق الرسم البياني (شكل ١)



ومن قراءة هذا النص يتضح أن اللوحات التسلسلية Sequences محدودة ، تبرزها رواية أو وظائف أساسية هي لحظات محاربة ... وبين هذه اللحظات (حيث ينساق القارئ) وماذا بعد ؟ .. تكون هناك مناطق أمس وهدوء وبالسنة وللشهاد . فإن هناك عشرة أجزاء متتابعة ، مقسمة إلى خمسة أجزاء ذات طبيعة تماثلية ، وخمسة أجزاء ذات طبيعة إحباطية . وهذه الأجزاء مستندة إلى عشر نوبات أو وظائف تتكرر بين التناؤل والإحباط : ١ - الزواج ٢ - الإحباط ٣ - الهروب ٤ - هجر المجتمع ٥ - رد الفعل ٦ - اللامبالاة ٧ - السعي الروحي ٨ - الهدوء ٩ - محاولة عثان ١٠ - اللادة

وإذا نحن حاولنا ربط الوظائف الخمس ، أو سويت ذات الطبيعة التماثلية بالنص وحدنا ستة فصول ترتبط بهذا الاتجاه ، في حين أن ثلاثة عشر فصلا ترتبط بطبيعة الإحباط . عن نحو يؤيد سيطرة حو للنساء الذي يسود النص

٤-١

إن الحدث الرئيسي في الرواية ليس مصردا بل إنه يتركز على عدة أحداث أخرى ، أهمها معامرة عثمان التي يوسعا أن تشكل « حلقة » مستقلة تنظم تحت نفس الجدلية

ابنته شنة التي نجدها قرص الشعر إوحاعه إلى المنزل ، يصاب عمر بطلق داري ، وذلك في أثناء مضادة عثمان ، ويظل مشتا على حافة الواقع وهو في الحقيقة لم يعد يتنسى إلى شيء

ويوسعا بعد قراءة المسحور ربطه بالبيئة الآتية

$$\begin{aligned} & \text{أسرة} + \text{مجتمع} \neq \text{عمر} \\ & \text{أسرة} \neq \text{عمر} \end{aligned}$$

أو رده إلى جدلية الخلاصية التالية :

$$\begin{aligned} & \text{صراع} - \text{ممرضة} - \text{خديجة} \\ & (\text{م} \neq \text{م}) \quad (\text{م} \neq \text{م}) \quad (\text{م} \neq \text{م}) \end{aligned}$$

وبتأكد هذا المخطط Scheme في نهاية النص ، عندما سمع عمر يقول :

- زووا لأرى النجوم !

- في غير ما انتصرت عليكم

- لا حاجة لي إلى إنسان (١١)

وتخلق الأفعال الاكتمالية Perfectifs ، مثل يزول ، يتغير ، يوحا من الانفعال المتساوي الذي يلخص الحركة التي انتهت بالحلل في صورة هذا التنوع النفسي سيكون التأويل .

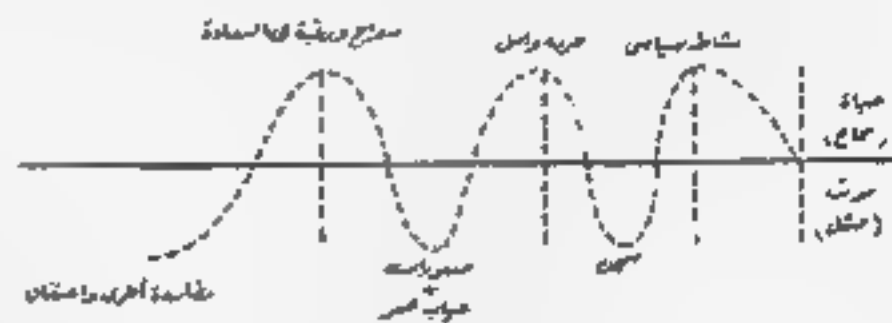
٢-١

مع أن عمر لا يموت في النهاية ، فإن جو المرأة يظل مسيطراً ، فقد اتخذ عمر منذ البداية صفات النفسية ، كما يتضح في الملاحظة الخاصة بالصورة المعلقة على جدار حجرة الانتظار في عيادة الطبيب وصورة زيتية رخيصة القيمة (١٢) كما يقول (وبها طفل ممتطيا جوادا وشاحا إلى الأفق) ، فنجد عمر يفكر في « السجن اللاتالي » ثم بعد قليل يقول : « كثيرا ما أحسب بالدنيا ، بالناس ، بالأسرة نفسها » (١٣) . وفي الواقع إن جو الرواية العام خائق ومظلم بالمرارة .. أم يحطرب ذلك يوما أن تتساءل عن معنى حياتك ؟ (١٤) ويستمر على هذا السؤال : « شدد قصصك على الأشياء ، وانظر إليها طويلا ، بها قليل ستحتي ألوانها ، ولن يكثر بك أحد » (١٥) - ما أشد استجابة نفسك له « هرب » كأنها مفتاح سحري يلقى إليك في جب (١٦)

ويغيب المأسوي على الدرامي ، إذ أن عمر - بالرغم من الظروف التي كان عليه أن يتجرها - لم يدخل في صراع حقيقي ، لا في الماضي ، عندما نحى عن بعض السببي ، ولا في الحاضر . عندما هجر الأميرة . ويبدو أن محفوظا نحاشي ذلك رغبة في إبراز مصير إنسان يروح تحت وطء القدرية . وربما وقف عمر في الفصل العاشر موقف مواجهة لم تكن - حقا - صعبة ولكنها كانت فاصلة . بالنسبة للعلاقة التي تربطه بـ « شنة الشاعرة » على حين تعتقد الآلة أنها حصلت على إجابة شافية من والدها (كانت تريد أن ستوثق بما إذا كانت هناك امرأة أخرى في حياته وهي بنت كعب ماتزل ترى فيه صديقا وشاعرية لم يعد هو نفسه

صراع - معركة - خلاص

ولرسم البياني الخاص بذلك ، (شكل ٢) ملخص لحياة عثمان الذي استمر في خدمة القضية الوطنية بإخلاص - في حين نحلى عمر - وقد اقترن عثمان بشيئة - انه عمر - التي كانت تتلوق الشعر وتقرصه ، ولم تعقد حياتها له

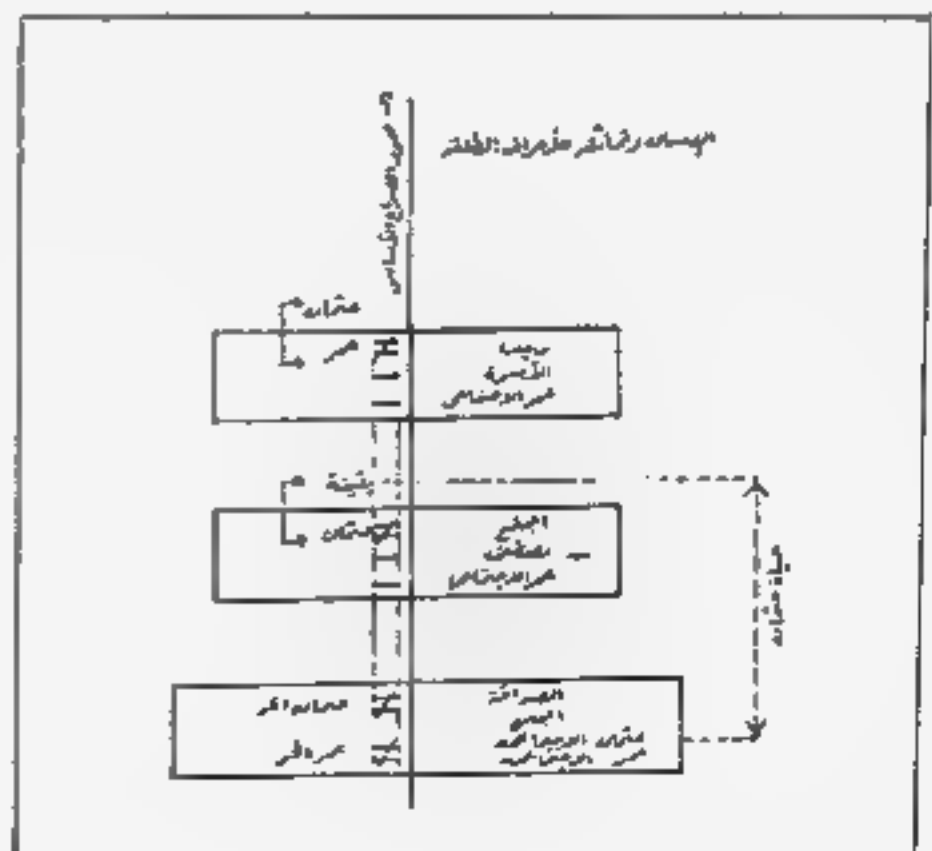


- ١ - نشاط سياسي
- ٢ - سجن
- ٣ - حرية وأمل
- ٤ - صعوبات وغياب عمر
- ٥ - رواج وردعة في السعادة
- ٦ - مطاردة أخرى واعتقال

إن هذا الجزء يعطّن حياة عمر ، ويدخل في بحث عام لشخصيات التي تسيطر عليها السمة الصراعية التي بدأ بها النص . وواضح أن محفوظاً يصنع في مقابل الشخصية التي استلهمت - كعمر - الوجه الآخر للمقاومة - عثمان - ويتم ، من خلال 'زواج عثمان وشيئة' ، ارتباط الثورة بالشعر ، أي ارتباط الثورة بالأمل والتطلع إلى مستقبل أفضل

١ - ٥

ستطيع أن تصور النسق العام للشخصيات من خلال الرسم التالي



سمح هذا الرسم قراءة ترميزية للأعراف المطلقة وبجان لصراع وبوصفا القول إن الصراع لا يكرر في مواجعه بين عمر وأسرته أو مجتمعه بقدر ما يكرر في الاختلاف بين الآن العصرية التي تسعى بشعر بعد ما أقافت على الواقع الذي أصبح مغيرة لآذان الماصي . وبين عمر الاحتجاجي للمقد - رب الأسرة الثرى - وشحه لدلت تتعدد الأمور . ويصبح التعايش مستحيلاً بين «الذاتين» . وتتبدى هذه الاستحالة في العيش عندما يقول : «من الصعب أن أحدد قارباً أو أقرر كيف يد التعبير . لكنني أذكر أنني كنت مجتمعاً بأحد للشارعين على رأس سبيل ناشأ . وقال الرجل : «أنا محتر يا أكملانس ، أنت محطت بشعاصيل الموصوع بدوحة مذهلة . حبيبة دسمت الكبير . وإن مني في كسب القصة لعظيم» : فقلت له : «وأنا كذلك» : فضحك بسرور بين . وإذا في أشعر بنظ لا تفسير له ، وقلت له : «تصور أن تكسب القصة اليوم وتمتلك الأرض ثم تستول عليها الحكومة غداً» : فبرز رأسه في استهانة وقال : «اللهم أن تكسب القصة» : ألسنا نعيش في حيات ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ . فسلمت بوجاهة منطقته ، ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجئ ، واعتق كل شيء (١١) .

١ - ٦

وهنا ربما نهجتا نهج بعض التحليلات النفسية التي ترى أن الإنسان المعاصر سجين للقلق وأنه يحاول محاولة مستبينة لفرار من عبئ وجوده . وقد يبدو هذا من تأثير سارتر على نحو ما . ولنا أن تنبأ عما إذا كانت الرؤية المحفوظية رؤية وجودية في المقام الأول ، أنستطيع أن نقول إن العلاقة التي تقوم بين المؤلف وشخصية ، أو بين بقاص والبارد ، هي من النوع الذي يسمى «رؤية كلية» ؟ ولكن إذا مرصنا ذلك إلى تحول هذا الكاتب الكل المعرفة إلى عالم يحل عمله لكي يطلعا حل أدق أسرارها ، ومن ثم يهتقد العمل المتأخذ التي نستطيع أن نطل منها عليه ، وينحول النص الروائي من المتعة إلى الموصوع العلي ٩

لا يعني هذا أننا لا نرغب في هذا الاتجاه العلي ، ولكن ما بود أن يجعله موضوعاً علمياً ليس «الحدوتة» بل السياق

١ - ٢

وإذا كان الترامن والبيئة السطحية من سمات «الحدوتة» فإن التعاقب والحركة من سمات «السياق» .

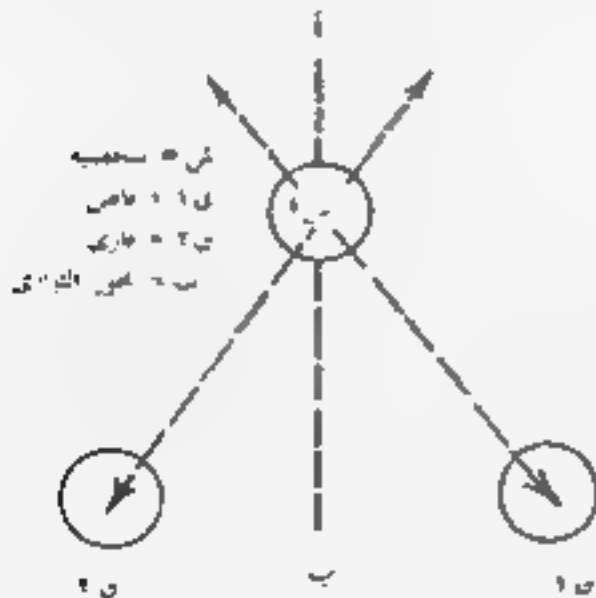
ويلجأ الروائي إلى نقل رسم بواقع في رسم «القصص» وبوصح ذلك من خلال المقارنة التقابلية الآتية (شكل ٣)

علاقة مباشرة بين الأحداث		علاقة غير مباشرة بين الأحداث	
علاقة مباشرة بين الأحداث	علاقة غير مباشرة بين الأحداث	علاقة مباشرة بين الأحداث	علاقة غير مباشرة بين الأحداث
علاقة مباشرة بين الأحداث	علاقة غير مباشرة بين الأحداث	علاقة مباشرة بين الأحداث	علاقة غير مباشرة بين الأحداث
علاقة مباشرة بين الأحداث	علاقة غير مباشرة بين الأحداث	علاقة مباشرة بين الأحداث	علاقة غير مباشرة بين الأحداث

ومحفوظ نفسه يقول « وكان عمر مظهر إلى مظهرين والأثاث واللوحات ، ويشم الورد في الأفيص ، ويستمتع إلى أديم حجرة الشرقية ، ثم ضول إنه آدم في الحلة » (٢٣) إن هذه القطعة Segment تقدم لنا عمر في صيغة العائب ، مما يعنى أن القاص يلجأ إلى « الرؤية من الخلف » ولا يهوتا القول بأن الرواية التعليلية غالباً ما تستخدم هذا العنصر . الذى يبدو موضوعياً وإن كان في الواقع يقدم الشخصية التي تخرج جاهرة الصع من فكر القصاص . ولكن عندما يضيف السارد : « بالربع ... وردة محبة ، صادقة وجميلة . يا إلهي ! ما العمل بحرية النشوة من العاص ، فو لمعت الشعر الذى مات ، يا أصيل الشدة المعتم » (٢٤)

إن هذه القطعة ذات الأسلوب المباشر لترجع في الواقع إلى الموروث الداخلي ، حيث يجد عمر لذته ، ويتحول السياق إلى « الرؤية مع » (حيث يكون السارد والقاص على قدر متساو من المعرفة) . وهناك كثير من القطع التي تنبى هذه الرؤية (على سبيل المثال لا الحصر أربع صفحات من تسع في الفصل الثاني عشر ، وأربع أيضاً من ثمان في الفصل الثالث عشر الخ) ومن هنا يطلب الاعتقاد بأن « الشهاد » رواية ذات تركيبة ازدواجية مقصودة ، حيث تتوارى بسبب متقاربة « الرؤية من الخلف » مع « الرؤية مع » وقد يتساءل القارئ أحياناً من فاعل الحوار ؟ محموظ امر عمر ؟ هل يقوم القاص بعملية وصفت أم أنه السارد الذى يداوم في سببه ؟

وتتركب هذه الأدوار ذات الطبيعة الاستبدالية ، أى أدوار القاص السارد ، من ازدواجية النص ، ونحاول أن نبرر معنى هذا ، فهي تستجدي انتباه القارئ الذى يشعر أنه في داخل اللعبة ، وذلك من شأنه أن يدفعه في الباقي . ومن ثم فالعلاقة التي تمت بين القاص والشخصيات قد ربطت القارئ كذلك بنفس الشخصيات . ونوضح هذا شكل (٤)



ويشأ عن هذا التوارى بين رؤيتي القاص والقارئ نوع من الجدانية التي تربطنا بالنص ، وشخصية عمر ، الذى يقدمنا معه في عملية السعي للتأويل

إن قراءة هذا الرسم تعطينا فكرة واضحة عن عناصر التكيف المتشابهة للنص . فالرواية تبدأ عندما يكون الحدث الرئيسى (الحوار مع العميل ثم الأزمة) قد تم . وعندما يبنى عمر هذا الإحساس الذى يلمره ، يطلب العون الطبي في بادئ الأمر . ويبدأ التساؤل الذى لا ينتهى عند خروجه من عيادة الطبيب . ويمر أمامه شريط طويل لزمن النضال ورمس الحب ورمز الزواج : ثم الإحباط العميق والجنسى : ينتج عن إحساسه بالحياة والاستسلام ، فالكتب العتيقة حلت مكان كتب الاشتراكية في مكتبته . وأصبح يشعر بالعار عندما يذكرونه بالشعر الذى كان ينظمه في الماضي ، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة حياته اليومية على نفس النوال : « وفي الخارج ، أمام العمارة بميدان سليمان باشا ، ركب الكاديلاك السوداء ، فتحركت به كياخرة عروس الليل » (٢٥) وذلك من شأنه أن يدفع القارئ إلى الاهتمام بالحوار المأساوى أكثر من المتعة الدرامية : « وغمّة لمسة بلا جواب فحين طيها » (٢٦)

وبعبارة أخرى فإن « زمن النص » يهتم بالتنقيب في الضمير يطلب للشخصية أكثر من اهتمامه بمغامرات غير متوقعة . من شأنها الإلحاح : « حتى حساسية الضمير يتركها الضمير » (٢٧)

٢ - ٢

ويرمى زمن النص كذلك إلى وسيلة « تصنيفية » من شأنها أن تخلق لأثر المأساوى : « انقش ! .. النعنة التي تدفن ولا تموت . ما أقطع ألا يستمتع لصلائك بعد ، ويموت جهك لسر الوجود ، كويتمنى الوجود بلا سر ، وتبعث الحشرات يوماً لتعرب كل شيء » (٢٨) - وذلك عندما يريد عمر أن يستعيد الماضي . وهنا تبدو علاقة الأحداث غير مباشرة (إن الموروث بعد وسيطاً) ، بالرغم من أن هذه العلاقة غالباً ما تستخدم من الوجهة النحوية - الصيغة المباشرة . « أجل ... هناك امرأة أخرى ما دمت تصرين على أن تعرفى ... أبكى ما شاء لك البكاء ، ولكن عليك أن تسلمى بالأمر الواقع » (٢٩)

أما بالنسبة للأحداث التي عاشها عمر حتى تلك اللحظة ، فإن المؤلف يتولى بنفسه تعريفنا بها (علاقة مباشرة) : « وكان في مكتبه يراجع مذكرات في فتور عندما دخل السامى ليستأذن للمسيو يرمك ... ودخل برجل يتقدمه كرشه ، عظم وعصى . ثم جلس وهو يقول : « مررت بميدان الأزهر ففتت أرور وأخوى . فقال عمر بحرية باسمه . « قل إنك جئت من أقصى الأرض من أجل وردة ! .. » (٣٠)

٢ - ٢

وسمح لنا هذه الملاحظات باستقراء للساكن الخاصة بالعناصر الأساسية وبالصيغ ، واعتراض وسيلة للتأويل . إن عمر يعتقد أن حبه قد حطه من معاناته ، وإنما لجده يستعد بلقاء وردة في عشها الجديد

٢ - ٤

وي يد به ، فصل ثلاث عشر مجد عمر يقول . «شوة الحب لا تدوم ، وشوة الحب أقصر من أن يكون لها أثر .. وماذا يفعل الخائف لهم إذا لم يجد العزاء ؟» (٢٥) من التكلم ؟ إنه عمر ، الذى يحفظ محفوظ يتكلم من خلال المونولوج الداخلى الحر . ومن ثم فإن الحدود تكاد تكون واهية بين صيغ السرد وصيغ التصوير المباشر وغير المباشر ، كما هى الحال أيضا بالنسبة إلى العناصر

٢ - ٥

إن هذا التكيك الذى يخلط الجوانب والصيغ بطريقة واهية يدفعنا إلى استعراض بعض النماذج الأسلوبية عند محفوظ ، وذلك لتوضيح بعض الوسائل الخيالية والوظائف للثرثرة . وقد شبه ريفاتير أسلوب الروى بأنه محاولة لتحرير «اللغة» ، وذلك لإبرار «اللسان» . ومن ثم فقد جعله أكثر أدبية . وعلى سبيل المثال ، تلك الصورة التى أوردها القاص عندما يقول : «فى القبة المظلمة آلاف النجوم هاقيد وأشكالاً ووجدانا» (٢٦) . وتبدو تلك الأدبية أيضا فى استنات الخلف : ابقى بلا جدال أو منطق أنفاس المجهول وهضبات السرة (٢٧) . وأيضا فى استخدام الاستعارة : «كلا الجمجمة متموجة حمراء غربة الأبدية ... انتصار العربة الزاحقة» (٢٨)

وقد سجعنا أيضا إلى التشبيه المباشر باستعماله كاف التشبيه «رأس كبقدر ، حبيب كالغلب . سافر كالموت» (٢٩) . فو يرمز منه كرا عثمان

وكما ومارب لا شيء . لا شيء مشترك بينكما إلا تاريخ ميت ولم يدري بعد أن كتب العيب حلت محل الاشتراكية فى مكتنتك (٣٠) «حثة» . «عدم» . «لح جميعها كتابات محقرة تلك العنصر الحائرة . ومبررة عن طريق الأسلوب تلك الأزمة الطالحة التى تجعل بية السياق ذات طبيعة إيجابية ، حل نحو يؤكد السمة الأنسوية (وهنا يلعب الشكل النصي دوره فى توصيل الأثر المرجو إحدائه

فعمر يعيد إلى الذاكرة واقعا عاشه الكثيرون فى الستينات وبخاصة فى الحلقة التى سنت اسكة)

إن هذه الثوابت فى أسلوب محفوظ نصي فيه وحدة ناسها بصورة والخلف والاستعارة . تساعد فى ذلك البات ذات الأثر المشحون بشحن وتوقف بصورة عند محفوظ بية الطقس الدائى عند عمر مدائح ودليل على ذلك

ول بروية

ويرعى إحساس حركة داخل بلى بناء قائل

مستهد (٣١)

أحر الرواية

وتردد الشعر فى وعه بوضوح غريب

إن نكر نريدنى حقا فلم هجرنى (٣٢)

ألا يسعنا القول إن هذه البنية إنما تم عن رعة فى التعبير عن لأدعى مريض ؟ إن عما يؤكد ذلك ما جاء فى بداية الفصل السابع عشر :

«حرس الفجر ، على ضفاف الليل أو فى الشرفة أو فى بصره . حرس الفجر ، وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا دكرة محطمة» (٣٣)

فليس وجود الاستعارة «حرس الفجر» هو الذى يصي الشعر الحزين . بل اعتبار للدلالات «ذاكرة» . «محطمة» . وما أن يحدى عايات الأسلوب المحفوظي لتحقيق السمة الأنسوية ، فإنه يكرر من استعمال الصور المحطمة . وبأدرا ما يجد العرص هذه صورة شاعرية مزجة عن هذا العرص وحتى فى استخدامه لصورة أقل قتامة . ما تزال هذه السمة تظهر على السطح . كقوله : «وحطيت لمقاعد .. وغارت شيئا لم يوجد بعد . حتى أراعى أمل قائم ...» (٣٤)

ونحن لا نستطيع القول بأننا قدما القراءة النهائية للمصمون الروائى ، ولكنها محاولة قد تلاقى الاستحسان وقد لا تلاقيه . وعموما فإننا نعتقد - مثل بارت - أن «العمل الأدبى باق» ، ليس لأنه يفرص معنى واحدا على أناس مختلفين ، بل لأنه يقترح معانى مختلفة على شخص واحد

• هوامش البحث

(١) علينا أن نغير بطريقة ما بين التحليل البنى والتحليل النصى دون اختار متبادلين . فالتحليل البنى أكثر انصالا على السرد الشفوى . فى حين يصحب التحليل النصى على السرد الكتابى

Barthes, (R) Sem onique Narrative et Textuelik

٢ - مجلة اتصال Communications العدد ٨ من ١٩٦٦

٣ - ص ١٢٧

٤ - إذا كان هذا جاء فى كتاب بارت S/Z ما يدعى هذا الاقراص . فإنه يلجأ أيضا إلى اقتضات الجنس فى محاولته التنبه لأقصوة بلزك «سرايز»

Piccoli, (G) Le Sexe de la Nouvelle Prose

٥ - حرره حول الرواية مجلة «نل كال» TEL QUEL العدد ١٧ من ١٩٦٢

٦ - على لسان لودوفى من ١٩٦٢

Te derov, (T) Poétique Structurale R cardon, (J) Problemes du nouveau Roman

٨ - R cardon, (Y) Problemes du Nouveau Roman

٩ - إن اعتبار هذا المولد ليثير قد البداية إلى حالة الاقلام الذى يلعب هو بروية وهناك الكثير من التفسيرات الحديثة التى تعنى هناك كبره . من غير أن يكون الأدب «نوعا من وجود بعض النماذج للإعلام» . ذلك أن كعبد الأندلس . واعتنا الرواية سلطة لابد أن يراجح

• Barthes, (R) Critique et Ver



فصول فصول

٢٦ - قصة من ١٣٩ - ١٣٤

٢٧ - قصة من ١٢٦

٢٨ - قصة من ١٣٩ -

٣٠ - قصة من ١٤١

٣١ - قصة من ٢١

٣٢ - قصة من ١٥٩

٣٣ - قصة من ١٣٨

٣٤ - قصة من ١٣٨

١ - محروك ، ن . والشهاد من ١٥٥

١١ - قصة من ٥

١٢ - قصة من ٨

١٣ - قصة من ١٠

١٤ - قصة من ٢٩

١٥ - قصة من ٤١

١٦ - قصة من ١٢ - ٤٣

١٧ - قصة من ١٤

١٨ - قصة من ١٤

١٩ - قصة من ١٩

٢٠ - قصة من ٩١

٢١ - قصة من ٨٣

٢٢ - قصة من ٨٣

٢٣ - قصة من ٩٤

٢٤ - قصة من ٩٧

٢٥ - قصة من ١٠٤

المراجع

Barthes, Kayser, Booth, Hamon Poétique du Recit, Paris 1977, (1) p. 180.

Cohen, (J) Structure de Langage Poétique, Paris, 1966, p. 231. (2)

Rifaterro, (M) Essais de linguistique structurale, Paris, 1971, 369 py (3)

(١) محروك : والشهاد ، مكتبة مصر - القاهرة ١٩٦٥ - ١٩٧١
١٥٩ من ١٨١ -

المجلس الأعلى للثقافة قطاع المسرح

المسرح الكوميدي
على مسرح محمد زكي بيماد الدريه

يقدم

تذكرة للجنة

بطولة

وهيد سيف

ساح الصريطي

عبد الوهاب خليل

غندار ومثيل: تغريد البشبيشي

تأليف: سامح غنيم

إخراج

محمد محمد مجاهد

مسرح الطليعة
٢٩

يقدم

الناس في طيبة

بطولة

محمد كامل ، آمان الزهيري

رشوان سعيد ، عبد الله مشرف

فاهم شحاته ، شوشو سلامة

تأليف

د. عبد العزيز حمودة

إخراج

السيد طليع

مسرح السلام تاج نصرين
المسرح الحديث

يقدم

حكايه الواد بلية

بطولة

فاروق نجيب

فاديتي رشاد

عبد الحفيظ النطاوي

إعداد وأشعار

سيد حمامي

إخراج

عبد المغيث زكي

مسرح الأزياء
المسرح القومي

يقدم

الأستاذ

بطولة

حسنه فوفين

حسنه عبد الحميد

جميله راتب

تأليف

سعد الدين وهبه

إخراج

جميله راتب

موقف من السينوية

الدكتور شكرى عياد

لا تبرأ من مسئولية هذا العنوان ولا هروباً من تبعاته ؟ بل إقراراً للواقع ، وصدقا مع القارئ ، أقول إن لجنة التحرير هي التي اقترحت عليّ وهو امتحان عسير لأنه لا يتطوّر على مجرد اقتراح بموضوع للكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالنبوية و « الأهلية » لإصدار الأحكام لها أو عليها نوعاً من الصراع الأيديولوجي قد لا يخلو من التطرف أو العناد . ولا أدري أهي منزلة كريمة تريد لجنة التحرير أن تحلّي إياها ، أم خطة لاستراحي . ؟ ولكن الوجودية علمتنا أن الإنسان مراقف ، وإذاً للإنسانى تساوى باللفظ المواقف التي أحلها وشجعني في إعلانها ، وإذا أحست لجنة التحرير ظمها بإنسانى فليس في وسعي أن أجيب أو أنجس . ولكن إعلان المواقف لا يعني الكذب أو التفتيح ، والنبوية اليوم - يعلم القارئ - منهج في المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، أي فيها يسمى مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الإنسانية ، مع أن مشاهداً في علم اللغة الحديث ، ومن ثمّ لامتدادها الأقرب هو إلى النقد الأدبي عن طريق ذلك العلم الجديد الذي يزعم ثارة أنه خادم للنقد الأدبي وثارة أخرى - شأن أي خادم عائن طموح - أنه وريثه الطبيعي ، أصي علم الأسلوب

وإذا كانت للنبوية هذه الفروع كلها فهي حقيقة بأن تسمى فلسفة كالوجودية والظواهرية والمادية الحديثة ، وهي الفلسفات التي لا تزال تصطرع في عالم اليوم . وقد تكون في « مراقف » من هذه الفلسفات ولكنني يجب أن أعترف للقارئ بأنها مراقف مؤقتة هشة لا تستحق أن تعرضها بل أن أبطل للدفاع عنها وهل أنا من الخرافة بحيث أدعي أنني حدثت موقف من « عالم اليوم » ، إني ما أزال في مرحلة الفهم ، وإذا استطعت أن أحل بعض مشكلاته العويصة قبل أن يدرك الموت فسوف أبادر إلى تسجيل « موقف » من تلك المشكلات سواء يقع بعض الناس .

وإذاً فلا أفرع إلى خطة الخطة وموضوع هذا العدد الخاص فاشغلة خاصة بالنقد الأدبي ، وهذا العدد خاص بمناهج النقد الأدبي الحديث ، وحتى أن نتحدث عن السبوبة في هذه الحدود ومع ذلك فإن مهمتي أن تكون سهلة . فالنبوية هي بدعة العصر ، وكتب أعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن أن يزلف مكتبة ضخمة وإذاً فلا بد من الاختيار . وسأعتمد في هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية



لبعض أقطاب المسح ، وعدد آخر من الدراسات ، المحايدة ، من خارج المسح ، وإذا لم يكن بد من الولوج إلى عالم الأنثروبولوجيا النبوية لإلقاء شيء من الضوء على النقد الأدبي النبوي ، لمكان بحث « الأساطير » من العلماء ، فسأوفد للمراجع النقدية بعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول - ما استطعت - أن أترجم الأمانة في العرض ، والنقطة في التحليل ، والموضوعية في الحكم ، متجافاً عن طريقة الجدل التي يمكن أن يترلق إليها الكاتب عندما يكون بهذا الدافع عن « موقف ».

أما النصوص الأساسية التي اعتمدت عليها فليس أن يعد في مقدمتها كتاب سوسير « دروس في علم اللغة العام » ، إذ لا جدال في أنه واضح أسس للمسح النبوي التي انتقلت بسهولة من اللغة إلى الأدب ، ثم يأتي بعده لغوي آخر لا يقل عنه تأثيراً في النقد النبوي إن لم يكن أقوى أثراً ، لأنه أهتم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب . وهو رومان جاكوبسون ، ومقالاته « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة » الاستعارة وأخبار المرسل ، ضروريان لفهم معظم ما كتب في النقد النبوي . ويلهما مقال آخر له بالاشتراك مع لقي ستروس في تحليل سوناتة « القطط » لبودلير ، وكتاب لستيفان تودوروف بعنوان « علم الشعر » وكتاب لرولان بارت « درجة الصفر في الكتابة » و « من كز » ، وأخيراً وليس آخراً كما يقولون ، مجموع ليكل ورفائير نشر بالفرنسية بعنوان « مقالات في علم الأسلوب النبوي » . وأما الدراسات التي تناولت النقد النبوي بالأصالة أو في سياق المسح النبوي بوجه عام فهي : « علم الشعر النبوي » لخرناتان كلر ، و « مفهوم النبوية » لفليب بيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن النبوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت في كتاب من تحرير ريتشارد ماكسي وبرجينو دوناتو . واحتوت على نصوص مهمة - أشبه غلاصات مركزة - لأعلام المسح النبوي في النقد الأدبي وغيره . ومهم رولان بارت ولستيفان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وهبقة لم تخلُ من هفأ أحياناً .

وفي باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل إعداد هذا المقال فصولاً من كتاب « الأنثروبولوجيا النبوية » لقي ستروس ، ولم ينسَ لدي منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الإنجليزية بشر ضمن مجموعة نصوص متتجة ، ثم مقاله في تحليل أسطورة « أسديوال » (في ترجمته الإنجليزية) وكتابه « عقلية المتوحشين » (في ترجمته الإنجليزية كذلك) وهو شديد الإيهام في مواضع . ولاسيما الفصل الذي كتبه عن التاريخ . وأهدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الإنجليز إدمووند ليفش ، أحدهما عن لقي ستروس . وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل النبوي في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظري أنه تحول من النقد للبرية في الكتاب الأول إلى مثل لها في الكتاب الثاني ^٥ .

وإذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك أن هناك آخرين سيقبلون شعاعهم ارحمةً فلهؤلاء وهؤلاء أقول إن انفجار المعلومات في عصرنا لا يتيح لأي باحث أن يحيط بكل ما كتب في موضوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح له - من جهة أخرى - بأن يمتص عينه عن حركة الفكر في العالم فالسج القاصد هو أن يعتمد إلى النصوص الأصلية فيقرأها قراءة متأنية . حتى إذا أحكمها (وليس هذا بالأمر اليسير) ولا أدعى أن بلغت منه ما أريد) هان عليه أمر الاطلاع على المراجع الثانوية . فإما أن تيسر له فيلنقط بأيسر النظر ما فيها من إضافات ، وإما أن تفوته فلا يكون قد فاته إلا بعض الفروع دون الأصول ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس . ولا يقع بمنزل الحاكى أو المقلد أو المطبق ، فإنها لا تفصل - إلا قليلاً - منزلة الجاهل المتشدد .

فلبدأ بحثنا عن النبوية - أيها القارئ الكريم - لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه وخبر الله فلكاتب ولن زج به في هذا « الموقف » الصعب !

- ٩ -

وأول ما يسمى البدء به هو تمييز «التيوية» مذهباً أو مذهباً من كل حديث من النسبة أو البناء. فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبي. ويمكن القول إن الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عبت بالتحليل النصي للمصنوع الأدبي، عتاقة ثلاثية الأبعاد التي ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد في جامعاتنا) نحو التفسير التاريخي، سواء جعل النص الأدبي حلقة في سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعكاساً لطروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية. وفي مجال نقد الرواية لابد أن تذكر مقدمات هري جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان «فن الرواية» - على أنها تحول تاريخي، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة ثلاثة من النقاد الروائيين الإنجليز وهي: «وجوه الرواية» د. أ. م. فورستر، و «بناء الرواية» لادوين مور - وقد ترجعا إلى المربية - وثالثاً، وبعده أولاهما بالعندية «صحة القصص» ليرس ليوك وقد نصبت هذه الكتب الأربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية، مثل رواية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث، وموقف الرائد من شخصياته، ورؤيته للزمان والمكان. وكانت حركة «التجريب» لدى الروائيين الإنجليز والأمريكان في العشرينيات والثلاثينيات التي تصدرها جيمس جويس ووليم شكسبير حاضرة الأعمال نقدية، بصفتها إحصاءها في هذا المقام، احتست اهتماماً أساسياً بدراسة البناء النصي واللغوي

أما في مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التي اصطنعها إليوت وباوند كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيها ريتشارد وإيمسون، ولأسياسيا «النقد التطبيقي» و «فلسفة البيان» للأول و «سبعة ألوان من تعدد المعنى» للثاني، مع أن ذكر إليوت أو باوند قلما يرد في هذه الكتب. فقد كان الناقدان يحاولان التنظيم للغة الشعر صموماً، والأصح أن يقال إنها كانتا يريان إلى إعادة صياغة المذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة، معتمدين على التراث نفسه. ولا شك - على كل حال - أنها فتحنا بتحليلها لفكرتي «السياق» و «تعدد المعنى» آفاقاً جديدة لنقد الحديث، وأن هاتين الفكرتين، اللتين تترددان في النقد البيوي، ليستا من الأفكار المميرة لهذه المدرسة، فأنت تجدتهما عند لبيويين كما تجدتهما عند غير البيويين من النقاد المحدثين، بدون اختلاف مهم في المنلول أو في الاصطلاح غالباً

لم يكن من الغريب، قبل المدرسة البيوية، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستحصائها على التحديد للمعنى. فالكلمة - من جهة - متعددة الدلالات داخل النص نفسه، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله، بل إلى «كتاب الحياة» نفسه كما يعبر بلوت. وإنما يكتب المفهوم أبعاداً جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البيوي، والتي سيجادل شرحها في الأقسام التالية من هذا المقال

والشبه واضح - على الخصوص - بين «النقد الجديد» الذي سيطر على الدراسات الأدبية في أمريكا في الأربعينيات والخمسينيات والنقد البيوي الذي انطلق من فرنسا في الستينيات بل إن نقد البيوي سمي أيضاً بالنقد الجديد كما أن اصطلاح «النسبة» حل شائعاً بين «النقاد الجدد» في أمريكا. ولا يكاد الفارسي يشعر بصدق بين دلالة النسبة عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البيويين حجب الاصطلاح (= سواصحت الفنية = المؤسسة) في الأدب، على حين يؤكد النقاد الجدد - مخصص لتراثهم الأنجلو سكسوني الذي يهتم بالواقع الملموس المخرب جانب النص الأدبي كعمل له تفرده ودانته، قبل أن يصبح في الإمكان النظر إلى السمات المشتركة بين مجموعة من الأعمال الأدبية، أو بين الأعمال الأدبية كلها. ولكن هؤلاء وهؤلاء يتسكون باستقلالية الأدب (كمؤسسة أو كأعمال متميزة) عما يسمى «بالواقع» الخارجي أو «الحقائق» الفكرية. فالعمل الأدبي عندهم جميعاً وجود خاص له منطقته ونه نظمه، أو عبارة أخرى له بنية التي تتميز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض «الإيلاج» من حساب الكاتب، وهو ما يعبر عنه أوشيبولد ما كليش بأن القصيدة «لا تعنى بل تكون». وما أشار إليه جاك فريدا بقوله إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ اهتمامه أو التميز

كاللغة الطبيعية [التي يميز بين الحروف هو الذي يخلق مختلف الكلمات لفظاً للمعنى، وكذلك التأثير بين الصيغ والحالات الإعرابية الخ] بل على مبدأ الإرجاء difference أيضاً [النص الأدبي لا يحدد للمعنى بل يرجعه أو يبقيه في حيز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجاً للمعنى] وما عبر عنه بأوت بقوله إن عمل الناقد ليس اكتشاف «معنى» العمل الأدبي، ولا حتى «بنية»، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو «اللعب» المستمر بين سطوح المعنى

فالفرق بين «النقد الجديد» و «النقد البيوي» يوشك أن يكون كله راجعاً إلى حالتين من حالات الفكر. لا إلى اختلاف في المسلمات أو النتائج. وهو فرق أجمله لينش أحسن إجمال بقوله إن الاتجاه البيوي - كما يسمى - هو اتجاه عقلاني يهتم بالأفكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي الوظيفي الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين أعيان الموجودات. ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال إن الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان والتكامل يسببها يظهر لندنا حين نخرج من مجال النقد النظري إلى مجال النقد التطبيقي. فهنا نلاحظ تقارباً - إن لم نقل اتفاقاً - في مبادئ والوسائل والنتائج. فإذا قارنا - على سبيل المثال - بين تحليل كليث بروكس - من قطاب النقد الجديد - لقصيدة كيتس «إلى فاروارة إغريقية» وتحليل ريتشاردسون - من مثلي البيوية - لسوناتة بودلير «القطط»، وجدنا أننا بوحاً واحداً من النقد، سوى أن الثاني أكثر تفصيلاً من الأول. بل إن المبدأ البيوي الأساسي الذي يعتمد عليه ريتشاردسون في تحليلاته كلها، أعني أن جوهر البنية هو «العلاقة» لا «اللغات» المكونة لأطراف هذه العلاقة - هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند بروكس - الذي يقرر بين صورتين في قصيدة كيتس صورة السيدات محصورة على «الضرورة» الإعرافية والأخلاق غير المسموعة التي يحجبها الشاعر صادرة عن هذه

البيوت ، أجمل من كل شيء مسموع ، وصورة الاحوال الدني الذي
مثله الفنان على القارورة ، ولديته التي خلت من سكانها كما يتجلى
نشاعر [إد غادروها جميعا ليتركوا في هذا الاحوال] فيقول
بروكس : «إن العلاقة بين المدينة المتخيلة والاحتفال المصور هي ذات
العلاقة بين بلع غير المسموع والنايات المصورة» . البية واحدة ، وهي
تكرر في أشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، في علاقتها
بالواقع شكلا من أشكال هذه البية ، لعل بروكس لم يعبر عن هذا
المعنى الأخير مثل هذه البنية ، لا عمداً أو غفلة عن ذلك . بل لأن
التحديد بين أي معنى آخر . ومن ثم يعيدنا عن الشعر بدلاً من أن يفرنا
منه . ويدد فعل غير ما يمكننا أن نفعله - هكذا يقول في حتام مقاله -
«هو أن نعتمد الشك في قدرتنا على أن نمثل أية قصيدة كانت تمثيلاً
صحيحاً عن طريق النثر» . ومرة أخرى نراه يلتقي في هذا المبدأ مع بارت
الذي يذكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى أو البنية

ولعل هذه الفكرة هي النتيجة المنطقية التي يجد النقد الحديث نفسه
مواجهاً بها . ما دام قد بدأ من مسلمة «استقلالية الأدب» . وطوله
النتيجة العملية وجهها النظري الذي يقول بأن موضوع الأدب هو
الأدب ذاته وليس أي شيء آخر . لا «الحياة» ولا «الاجتماع» ولا
«الأفكار» ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . هذا قلبت
قصيدة مثل قصيدة كيتس «إلى قارورة إغريقية» اهتماماً غير عادي من
النقاد الجدد ، وهذا أيضاً كتب بارت كتاباً كاملاً في تحليل قصة قصيرة
ليرون بطلاها كلاهما فنان ، إن لم نقل إن بطلها الحقيقي هو القصة
نفسها . وبشروط جريه إلى هذا المعنى بقوله إن «زمن الرواية» هذه
هو الزمن الذي تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بعبارة «أن موضوع
الأدب هو الأدب ذاته» ضرورة أن يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو
بطلها كاتباً أو فناناً (وإن كان هذا الاختيار دلالة) وإنما المقصود أن متعة
القراءة تنحصر في متابعة مغامرات المعنى ، في الحوار المستمر بين القارئ
والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات إلا وسائل
لإجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ في هذه العملية ؟ إن القارئ ،
حين يقرأ ، ليس ذاك ، ولكنه في حقيقة الأمر مجموعة مواضع
تكررت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ،
أو يسكر ، بناء على ما قرأه من قبل . وهذه المواضع نفسها حاضرة
لدى الكاتب حين يكتب . وإذاً يمكنك أن تقول إن الذي يحدث ، في
حقيقة الأمر ، هو أن النص يحاور نفسه ، كما يمكنك أن تقول - على
العكس تماماً ، وبغض الصدق - إن القارئ هو الذي «يكتب»
النص . أما بارت فيقول بتفصيل أكبر ، إن ما يحدث أثناء عملية
القراءة هو أننا «نترجم» ما نقرأه ، أي أننا نحرف ما يحدث ، ونعطيه
اسماً ، وفي خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التي يتألف منها النص .

- ٢ -

لا شك أن ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن «موضوع الأدب هو
الأدب ذاته» [وهو عنوان نصه نحن الممارسة أساسية لتحديد ما النقد
الحديث كما تحددها الأدب الذي واكبه وتفاعل معه ، ممارسة تقبل أية
مادة مأخوذة من الحياة على أنها «أدب» إذا أميت بها كل ما يربطها

الحج . وبعضها الآخر راجع إلى النص نفسه : من طريقته في عرض الأحداث وتوزيعها على الرواية وإيجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائي أن يبينه أو يوحي به من طابع الشخصيات . وسلوك في التشويق يعتمد على سرُّ بلوح به الروائي ثم يعرضه ثم يقلِّه بين تلميح ونصية وإحفاء وإظهار الحج هذه «الكثرة» موجودة لا يصعب تتبعها في الأعمال الروائية الكلاسيكية نفسها [كل ما قبل بروسست هو في نظر بارت لائق] ، كما أن المعاصرين الذين يستعصون عن «الكتابة» «النص» - مثل أندريه جيد - هم كلاسيون كذلك [أما الأعمال الحديثة فقد . الأعمال التي جعلت «نُكْتَب» لا «تُقرأ» ، أو بصورة أخرى تلك التي توصف بأنها متاحة للمعنى ، وليست محال ما نتاج عن معنى ، فهذه يقف النقد أمامها عاجزاً ، أعرض . يقول بارت :

«أما النصوص التي يراد بها أن تُكْتَب ، فلهذه لا يوجد شيء يصلح لأن يقال عنها ولكن أين هي أولاً؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين المقروء (أو على الأقل لن نجدها إلا في الندرة ، بالمصادفة ، لها واعتراضاً في بعض الأعمال الحديثة أو المظرفة) : إن النص الذي يراد به أن يُكْتَب ليس شيئاً حقيقياً ولا نكاد نجده في المكتبة وزيادة على ذلك فمن حيث إن نموده هو كونه منتجاً (لا مثلاً) فإنه ينفي كل نقد . لأن النقد مادام ناتجاً عنه فسيفسلف به ، وإذا بعد كتابته فإنه لن يكون إلا ناشراً ومقرئاً له في حقل الاختلافات الذي لا حدود له . إن النص الذي يراد به أن يُكْتَب هو حاضر دائم ، لا يمكن أن يوضع لوفه أي قول مرتب عليه (إذ لا مناص من أن يحوله إلى ماضٍ) ؟ النص الذي يراد به أن يُكْتَب هو نحن في حال الكتابة ، قبل أن تصبح لعبة العالم اللاهائية (العالم باعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد (إيديولوجية ، جنس أدبي ، نقد) يختصر كثرة المفردات ، وانفتاح الشكائات ، ولا نهاية اللغات . النص الذي يُجْعَل لِكْتَب ، هو الروائي بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الإنتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية » .

(ص ١١)

ربما تلفظ بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت وانخدعوا بوصورها لتصدر والسخرة ، أو حملوا المترجم وررها . وربما أمسك بها آخرون وجسموها كالشئ يقلدونها وهم لا يعمون ونسها من ديلها وكلمات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يقتله الكاتب وإنما مرجعه ، غالباً ، أمران : إما أنه يستعمل مصطلحات غير مألوفة في لغة النقد وإن كانت معانيها - في منظومة بارت الفكرية - أكثر وضوحاً وتحييداً من معظم المصطلحات التي تلوكها الألسن حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وعمره . وأحسب أن القارئ الذي وعى ما مهديا به هذه الفقرة لن يحس عليه التحليل من معانيها . وإما أنه - وهذا هو الأهم - يتحدث عن شيء غير مألوف ولن يكون مألوفاً .

وذلك أنه واقف على تحوم الوعي ، يتحدثنا عن عالم هو حرية تامة ، عالم تمطلت فيه اللغات وعانت الحدود التي رسمها الإنسان ، فهو إن شئت أطول كامل (كما عند الصوفي) أو إن شئت فراع مطلق (إذ يبدو أن بارت لم يقرر بعد) . في مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وإنما هو فعل محض . وبارت يتحدث عن «العالم» ولكنه لا يعطي أمثله إلا من الأدب . ويبدو أن ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما في العالم الحديث (أكره أن أقول «العالم العربي» أو الحضارة العربية ، لا يتم عنه هذان تعبيران اشائيان من حذاء للنفس ، وتناء مجلس : إنما هي حضارة حديثة واحدة ، وما يحس أبناء الشرق إلا التعليمات التي تعيش وتتكاثر حول شطآنها) . وإن شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يهرون وراء الثورة ، والنصب ، والسلطة ، والجاه - الأفراد والجماعات والدول ، حتى إذا بلغوا ما أملوه وجعلوه خطايا ، فاندفعوا مرة أخرى يهرون وراء مرشد من الثورة والسلطة والنصب والجاه . القيمة الوحيدة الباقية - إن كانت هناك قيمة - هي هنا السعي نفسه («وأن ليس للإنسان إلا ما سعى ») دين جديد ، وكأن الزمن استدار كهفته يوم خلق الله السموات والأرض .

هنا بارت ، كبير نقاد هذا العصر ، لا توجد إلا ليمانان أدبيتان . الكتابة والقراءة : أو إن شئت الدقة فقل : الكتابة القراءة (عمق أن الكتابة تقرأ القارئ) : «النص يتكلم طبقاً لرغبة القارئ» - م . ن . ص ١٥٧ ، «في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده» - م . ن . ص ١٥٧ . والقراءة الكتابة (أي أن قيمة النص هي أن يعمل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته ، أن يحطم قاعدة التعامل الرأسمالي بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) وهما وجهان لطيفة واحدة أو قيمة واحدة . الكتابة فعل أشبه بالقراءة ، والقراءة فعل أشبه بالكتابة ، وقيمتهما ليست في الشيء المنتج (المعنى في الحائث) بل في الإنتاج نفسه . ولكن «الأدب الفعل» ليس كسائر الأعمال للندية التي أشرنا إليها ، بل هو فعل واع مدرك ، هو - وحده - شاهد المأساة التي يعيشها إنسان هذا العصر . لمشكلة الكاتب في عصرنا هي تحرير الكتابة من كل المواضع التي فرضها «الأدب» على نفس في كل العصور السابقة ، لأن هذه المواضع جميعها لم تعد صالحة للتعبير عن حالتنا للمزق فإذا أراد الكاتب أن يعبر وجد طوع يمينه لغة «أدبية» جاهرة ، حافلة بكل أنواع الزينة ، ولكنه كلما استسلم لهذه اللغة وحده معه يتعدى من مهمته الحقيقية وهي أن يعبر بأمانة عن إنسان عصره . والحل الذي يقترحه بارت هو أن يعود الكاتب إلى لغة بريئة ، لغة «أدبية» (سبة إلى آدم أبي البشر) ، أن يعود إلى «درجة الصفر» حيث لا توجد أية علامة مميزة . ولكن السخرية هي أنه حتى لو نجح في ذلك سيجد نفسه بعد قليل تسير هذه الطريقة الجديدة في الكتابة ، أي أنها ستصبح ، بدورها ، تقليداً .

وإذن فالكتابة في عصرنا ليست إلا هذه اللحظة الأولى التي يحرق فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز - ليجد معه بعد ذلك أسير القيد الذي صممه لنفسه . الكتابة هروب مستمر إلى الأمام ، إلى الأمام فقط ، إذ ليس هناك هدف منظور ، إلا أن يكون

ذلك الهدف عالم بسيطاً واحداً خالياً من كل تميز أو تحديد ، تقبصاً لعالمنا الحاضر الذي يبلغ المهابة في التعقيد

إن مفهوم بارت «للكتاب» يشف عن نزعة اشتراكية إنسانية طوبوية وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن النبوية من أنها معادية للتاريخ ، أو على الأقل أنها تنكر علمية التاريخ ، ومن ثم فلا مكان فيها لفكرة التطور التي لا تفهم الاشتراكية بدونها ؟ وأنها ترفض اعتبار الإنسان محور الكون وصانع القيم ، ومن ثم فهي تشن الحرب على الظواهرية والوجودية ، وأنها علمية ، نحاول أن نصل بالدراسة الأدبية والدراسات الإنسانية كلها إلى درجة من الثبات تسمح باستخدام الوسائل الرياضية في البحث .

وقد يقال إن هذا المفهوم (الاشتراكي الإنسان الطوبوي) ينتمي إلى مرحلة مبكرة في تطور بارت الفكري ، ومن ثم لا ينبغي إقحامه على النبوية . والواقع أن كتاب بارت «درجة الصفر في الكتابة» (١٩٥٣) يحس آثاراً قوية من الماركسية والوجودية معا ، ولكنه يعد أيضاً معلماً من معالم النقد المعاصر ، وأهم من ذلك أن المفهوم الذي طرحه بارت للكتابة في هذا العمل المبكر قد بقي ثابتاً في إنتاجه الأخير ، ولا أظن أن القارئ قد لاحظ في الفقرة التي نقلناها ، منذ قليل ، من كتابه «س/و» (١٩٧٠) أنه ابتعد عن هذه الأفكار . بل إننا لم نجد على أن شرح فكرة وردت في كتابة المتأخر بالرجوع إلى الكتاب المتأخر . فالأولى أن نسلم بأن النبوية لا تعد رد فعل للمناهج الفلسفية السابقة إلا لأن لها جذوراً في هذه المذاهب ، كما أن للنقد النبوي جذوره في النقد السابق . والواقع أننا ، حين نفعل ذلك ، نكون بنويين ونناقضين للنبوية في الوقت ذاته : نكون بنويين لأننا نرى أن التأثير بين أي منظومتين اجتماعيتين لا يمكن أساساً في اختلاف العناصر بل في اختلاف العلاقات ، كما نكون بنويين لأننا نرى أن اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم الفلسفية ، من حيث إن الفلسفة أداتها اللغة ، واللغة نظام رمزي) لا يمس انقطاعاً بين نظام ونظام ، ولكنه «حقل من الاختلافات لا نهاية له» ، حسب تعبير بارت نفسه . أما أن يكون معنى هذا الاتصال هو أننا نعيش في «حاضر دائم» ، بحيث تصبح فكرة التطريح نفسها فكرة تمسكية من صنع الإنسان ، فهذا يجد أنفاساً في موقف الناقد للنبوية ، من واقع النبوية نفسها ، وهو أنها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضيق وانعدام الهدف .

وما يريد أن نعود منقهم أنفسنا في فلسفة النبوية ، بعد أن آثرنا انوقوف عند حدود النقد الأدبي . ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدون ، وليس في مقدور الناقد النبوي أن يهرب من مشكلة القيمة ، ولهذا يجد نفسه ، إن أراد أو لم يرد ، مستنداً إلى أسس فلسفية ، فضلاً عن كونه مرتبطاً بطروفي اجتماعية وتاريخية ، مثله مثل الأدب الذي يدافع عنه أو يصره . ومن هذه الناحية يجبر بارت ناقد العصر حقا ، لأنه الناقد الذي يقدم تبريراً شاملاً ومعقولاً للأدب الرمزي والأدب السريالي وأدب العبث وأدب اللارواية وسائر الاتجاهات التي توصف «بالعظمية» . ونقول إنه يقدم «تبريراً» لهذه الاتجاهات ولا نقول إنه يقدم «تفسيراً» لها . لأن الملاحظ أنه قلما يصرص لهذه الأعمال في

دراساته التطبيقية ، وقد صرح في الفقرة التي نقدها عنه بأن الأعمال الطليعية حقا - تلك التي يراد بها أن «تكتب» لا أن «تقرأ» - هي أعمال غير قابلة للدراسة النقدية . وإذا كانت مثل هذه الأعمال تادرة أو شبه معدومة ، فإن قابلية العمل للدراسة النقدية تناسب تناسباً عكسياً مع قربه من ذلك المثال . ولكن يقابل ذلك أن العمل الذي يصنع بسهولة للنقد هو العمل الأشد قراءاً والأهل ثمره للناقد فلهذا ودانك يجد لناقد النبوي بعينه حين يريد أن يقدم دراسة تطبيقية - في عمل «كتب لبقراً» بشرط أن يكون في مثل هذا العمل قدر من «عدد الأصوات» يسمح بالنظر إليه كواحد من «الاحتلالات التي لا نهاية لها» والتي تكون «الأدب» باعتباره وحدة . ومادامت غاية الناقد من دراسة نص واحد هي إظهار الأصوات الكثيرة التي يتكون منها ، ومن ثم إعادته إلى الخضم الواسع الذي صدر عنه ، فإنه لا يقدم دراسة مربية عن هذا العمل ، ويبتكلم عن «الأدب» من خلاله . وهو أيضاً لا يحاول اكتشاف «معناه الكلي» ، لأن هذا المعنى الكلي إن وجد فليس هو ما يجعله أدباً ، إنما هو أدب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه . ومع أن الناقد هنا لا «يعيد كتابة» العمل ، وإنما «يصره» ، فإن هذا «التفسير» يحسم العمل الأدبي في سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التي يتكون منها ، و«اللعب» الدائرياً بينها ، ومن ثم فهو «يعيد كتابته» أيضاً في كتاب الأدب الكبير .

- ٣ -

إن أي حد تعد النظرة إلى الأدب على أنه «فعل» تدخل فيه عملية القراءة والكتابة - وهي نظرة عبرها عدد من النبويين الآخرين بطرق مختلفة - نظرة جديدة ؟ إننا نلمح فيها جذوراً قديمة من فكرة «عدد المعنى» وفكرة «استقلال العمل الأدبي» . ولكن الجديد في حقا هو الدور الرئيسي الذي تعطيه للقارئ . فليس القارئ مجرد «مستقبل» أو «مطلق» كما تعودنا أن نقول في النقد التقليدي ، ولكن الأدب - من حيث هو فعل - لا يتحقق وجوده إلا باشتراك الكاتب والقارئ . وإذا صرنا هذه النظرة - تاريخياً - بأن التمكيز في القيم المطلقة قد زال نهائياً من عالمنا ، وإذا رأى فيها الكثيرون إعلاء مقصوداً لمهمة الناقد (ماعتباره قارئاً نموذجياً) ، فإنها - من ناحية أخرى - اقتراح على للحروج من معضلة «القيم» عن طريق التسليم بسببها ، ومن ثم تحل مشكلة الذاتية التي لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق إلى حل مرض . فالتقاء القارئ والكاتب في «عملية» تسميها الأدب لا يمكن أن يتم إلا في ظل مواضع معينة متفق عليها يسبها ضمناً ، هذه المواضع التي تسميها التقاليد الأدبية ، وإذا تأملناها وجدناها لا تفرج عن كونها نظاماً من الرموز : تبدأ بمحان جريئة كالمجاهرات والكنائيات التي تعود الشاعر العربي أن يرمز بها لجمال المرأة وشجاعة الرجل ، وتنتهي متركبة كاملة كالتركيبة التي وصفها ابن قتيبة بقصيدة لمسخ ، وهي سلسلة مواضع أدبية تهدف إلى عقد صلة تبادلية بين المادح والمدحوع فالأدب - من هذه الناحية - ليس إلا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز . وككل صلة اجتماعية يمكن النظر إليه على أنه نوع من تبادل للناعم ، وإن احتلت طبيعة المتعة للتبادلة ، فهي في

الأدب - غالباً - نوع من الحاجة النفسية إلى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية

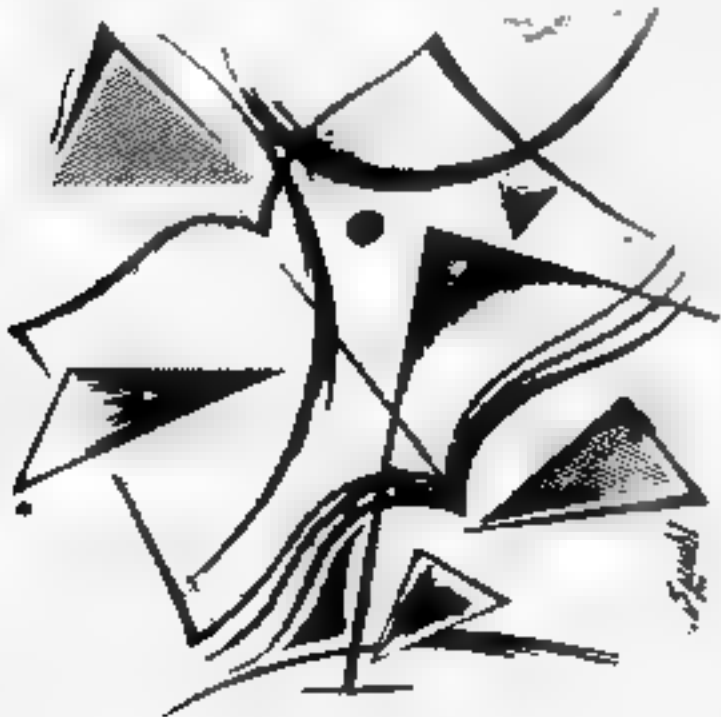
إن مشكلة القيمة في الكائنات العلمية للمعاصرة ، ومنها الكائنات العقلية التي نحاول أن تكون علمية ، لا يشار إليها إلا عرضاً ، مع التصريح أو التلميح بأنها من قضايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمي في الرموز يمكن أن يحل مشكلة القيمة إلى أفق جديد إذ يجعلها ناتجاً من بواطن الحياة الاجتماعية وهذا هو ما تفعله « السيميولوجية » أو دراسة الرموز لموضوع هذه الدراسة هو « النظم الرمزية » المختلفة . ومعلوم أن كل منتج من منتجات الإنسان - سواء أكان المرص منه في الأصل مادية أم لم يكن - يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالجذب يقدم إلى محبته ورده للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأعالي ، وربما قدم لها عقداً ثميناً ليحبر عن معنى أكثر من الحب ، وإدنى مظهرها بين الحب ومحبه لفة مقننة يبرفها أهل الهوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة للمهج السيميولوجي في دراسة المحاصرات الإنسانية . وغنى عن البيان أنه يستخدم في دراسة مشكلات أنثروبولوجية عريضة كمشكلة السحر ودلالة - على العقيدة البدائية (ومعلوم أيضاً أن السحر يعتمد على استخدام الرموز)

أما في مجال النقد الأدبي - وهو الذي يعنينا - فالمهج السيميولوجي يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو إن شئت فقل إرسائها من الطريق . في زال النقد الأدبي يجد هناك شيئاً في التخلص من المعايير الخيالية . ومعظم الناس لا يحدون معنى للنقد الأدبي إذا لم ينته إلى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذلك ردي (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذاك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذلك لا يستحق والذين يرفضون أي مقياس جمالي (مثل فرامى وريفاثير) يقدمون لك بدلاً غير مقنع حين يسمون « أدباء كل ما قدمه منشوه أو ناشروه على أنه كذلك ، وهم يقيسون الدليل بأنفسهم على فساد هذا المقياس إذ لا يحلزون إلا أهالاً أدبية متخفة مشهوراً لها بالحدودة ، وما عليك إلا أن ترصد هذه التحليلات لترى أنها تتضمن - كغيرها - أحكاماً بالقيمة الخيالية والمهج السيميولوجي - إذ يجعل الأدب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة - يستطيع ببساطة تامة أن يرحي بحث القيمة إلى أن تدرس الاختلافات التي تطرأ على المدوق الأدبي باختلاف الصور والبيئات - أو أن يجعل هذا البحث يرمته إلى فرع خاص من الدراسات الإنسانية يسمى تاريخ الدوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الإيضاح للعلاقة بين السبوبة والسيميولوجية فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعاً من الاستطراء دعت إليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ في العملية الأدبية ، وهي فكرة قد يساءل القارئ عن مدى أصالتها في النقد البيوي . نعم ، لقد كان مدخلنا لفهم النظرة البيوية إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شئ » مدخلاً تاريخياً ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئاً عن البيوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يتعرفون إلى البيوية للمرة الأولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم إن البيوية

تحاكم التاريخ لأنه يفضل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد - مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام - بحثاً وراء « تطور » جزء من الأجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة ، أن نحاكم البيوية باسم التاريخ وباسم البيوية معاً لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير يجمعه وحدة فكرية وعادية ولحظة تاريخية . إن « روح العصر » تعني وحدة حقيقية معينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهي سلسلة من المسلمات التي يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، أعنى الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخي الذي اخترعه لم يشوه صورة البيوية بل بعله أن يكون قد زادها وضوحاً . فالتنظر إلى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شئ » قد ربطه ربطاً مباشراً بالموقف « العقلائي » للبيوية (إذا كان لازال نذكر هذا الوصف الذي استخدمه لينش) ، إذ إن الفرق بين « نظام من الأعمال » (مثل سنوك مذهب يستيع جواب مناسب ، أو العكس) و « نظام من الأشياء » (مثل تركيب جسم حي أو جسد) هو أن الأول تصور عقلي مجرد ، والثاني صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة في الخيال (وإن كنا لا نذهب إلى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد عمل من نوع خاص وهو النوع الرمزي فلا يمكن أن يتصور بدون « نظام » يمر بعض لرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول إن فكرة « أن الأدب فعل » نستيع « أن الأدب فعل رمزي له نظام » كما تتفحص « أن هذا النظام صورة عقلية مجردة » . وليست السيميولوجية إلا مهباً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً حاصصة لعلم عقلية مجردة . وإذا فاعلاقة بين البيوية والسيميولوجية لم تأت في حديثنا عرضاً ، بل إنها فرصت نفسها لأن الكليتين في الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الحملة السابقة تعريضاً للسيميولوجية فإنها تصلح تعريضاً للبيوية أيضاً . أما النقد البيوي ، أو « علم الأدب » البيوي بتعبير أدق ، فليس إلا فرعاً من السيميولوجية . يمكن أن يخفى في يوم من الأيام ، ليندمج في هذا العلم الكبير ، كما ينتمج المولد في الهوى الرئيسي



ويسمى أن نتوقف قليلاً عند هذه التسمية «علم الأدب» أو «علم الشعر» ، فإنها تنطوي على بعض الإشكالات التي تتعلق بالسبوية ، أو السميوبوتية .

Poétique - Poetics

ومع أن «علم الشعر»

نسبة قديمة جداً . ترجع إلى أرسطو الذي يمكن أن نصدده بأنه «السبوي الأول» . فإن أرسطوس حدد حدوده في شئيهما أي نوع من التقابل بين المعنى المجرى والواقع المخرَّب ، بل كانوا في ظاههم الفسلف ، يتصورون تطابقاً تاماً بين هذا وذاك . ولذلك لم يميزوا في «القوانين» التي وضعوها لصناعة الشعر بين «الواقع» و «الواجب» ، وتصوروا أن ما استحصوه من المفادج الأدبية الممتزجة بها عندهم يمثل حقائق علمية ثابتة . فليسويون المعاصرون فإنهم يعلمون أن مواصفات «الكلمة» قد تغيرت كثيراً عن مدى العصور ، وأنها في العصر الحاضر بوجه خاص - تختلف اختلاف كبير عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر قليلاً ، ومن ثم فهم يتابعون موسير في تعريفه بين «اللغة» [باعتبارها من الأصوات الدالة متعارفاً عليها في مجتمع معين وإن لم يوجد كواقع مطروق لدى أي فرد من أفرادها] و «الأقوال» [وهي كل الحالات المنحرفة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها مثله للغة في كمالها ونقائسها المثاليين] - يفرقون كذلك بين «الأدب» باعتباره نظاماً رمزياً تختصه نظم فرعية يمكن أن نسمي «الأنواع الأدبية» ، وبين «الأعمال الأدبية» التي هي بمرور متحفة يمكن أن تمثل هذه النظم بكمية ما أو بدرجة ما . «فعلم الأدب» يدرس الأدب ، و «النقد الأدبي» يدرس الأعمال الأدبية . وطبيعي أن يمثل الأول للترلة الأولى ، بل إن الدراسة السبوية لعمل معين كثيراً ما تجعل العمل للمدرس - كما فعل بارت في دراسته لقصة بلزاك - أشبه بمهاد لدراسة يقصد بها «الأدب» بوصفه نظاماً كلياً مجرداً .

والتميزة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقي أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعاً ، ومن المسلم به عندهم - كذلك - أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمناً في النقد التطبيقي ، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة . ولكننا لا نعرف لنقاد غير سبوي كلمة مثل هذه الكلمة التي يقدم بها تودوروف كتابه الموجز «علم الشعر» : «ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع علم الشعر» . إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبي . ومن ثم لا ينظر إلى أي عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة ، لا يمكن أن يكون واحداً من تحقيقاتها الممكنة . فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع ، بل بالأدب الممكن ، أو بعبارة أخرى - بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية ، أي أدبية الأدب» (ص ١٩ - ٢٠)

والنقاد الذين يقبلون فكرة «أدبية الأدب» ويسلمون «باستقلال العمل الأدبي» (وإن يكن في الواقع استقلالاً محدوداً ككل استقلال)

قد لا يستطيعون أن يتصوروا «بنية عامة مجردة» تكون موضوعاً لعلم الأدب أو علم الشعر . فمذوج علم اللغة لا يصلح هنا . إن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها نظام مجرد متميز عن «الأقوال» ، يمكن علمياً لأن التغيرات التي تطرأ على بنية اللغة ترجع إلى مكانزمات لا شعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل ، وقد يمكن تفسيرها «بأسباب» معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها «قصد» معين . وكذلك اختلاف «الأقوال» في هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبي . بناءً على هاتين الحقيقتين يمكن «تصفية» اللغة أو تجريدتها من الاختلافات العارضة . ويمكن هل يمكن ذلك في الأعمال الأدبية ؟ إن هذه الأعمال - مهما يكن سلطان التقاليد أو اللواصحات الأدبية - تتميز بدرجة من «القصدية» تجعل من المسير جداً فصل ما هو «أدبي» بالمعنى المجرى عما لا يمكن الحديث عنه إلا في سياق العمل الأدبي المدروس . لهذا نجد كتاب تودوروف المشار إليه لا يكاد يختطف - في روحه أو منهجه أو طبيعته ملاحظاته - من كتب النقد النظرية التي تدرس «البناء» في ضوء الواقع الأدبي ، ولا ترغم أنها تدرس «الأدب الممكن» . ولا شك أنه - كما هي الحال في كل دراسة نظرية - يعيد إلى القياس والقصة المنطقية أحياناً ليكمل جهما الاستنتاج من الأعمال الأدبية المعروفة ، كما يعرض حين يدرس علاقة الزمن الروائي (أي الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية) بزمن القصص (أي الزمن اللغوي تجري فيه عملية القراءة) . ولكن لا شك أيضاً أن الأعمال القصصية التجريبية المعاصرة قد فتحت له باب التفكير الواسع . وربما يخالف من طريقة معظم الأعمال النقدية النظرية حين تمتنع عن إعطاء أي حكم جلي على «كل أدبي معين» ويلاحظ أنه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣)

والذي نؤمى إليه من الملاحظات السابقة هو إلبات استحالة صياغة قوانين جمالية عامة اعتقاداً على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان هذا التحليل بارعاً . وكل ما تقدم إلينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة لم يكن في أحسن الأحوال إلا أوصافاً جيدة [للأعمال المدروسة] ويجب ألا يُقدم للوصف - حتى وإن كان صحيحاً - على أنه تفسير للجبال ، إذ لا توجد طريقة للكتابة يصح أن نحدث عن استخدامها تجريدية جمالية .

ومعنى ذلك أن طريقة ما في الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية في عمل ما ، ولا تكون لها هي نفسها مثل هذه القيمة في عمل آخر . فنترك مشكلة القيمة . ولكننا لن نستطيع أن نفضل وظيفة الشكل الأدبي فإذا اعتظفت وظيفة شكل ما من عمل إلى عمل ، فلا بد لنا من إحدى اثنين : إما أن نعمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفة في بعض الأعمال الأدبية ، وإما أن نصدده داخلياً في أدبية الأدب لأنه يمكن أن يقوم بوظيفة أدبية . مع أنه يمكن أيضاً أن يوجد ولا يكون مؤثراً . وفي الحالة الأولى تكون قد سقطناه وأقربنا منه البنية الأدبية العامة ، وفي الحالة الثانية نكون قد أقصمناه على هذه البنية ، مع أنه يمكن أن يكون محايلاً . فلم يبق إلا أن يوصف الشكل الأدبي داخل العمل الذي جاء

فيه فعلا ، وإلا فإن « البنية المفردة » التي تقدمها لن تبدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جديولا للحيل الفنية ، وهذه وتلك يمكن أن تهيد في توجيه النظر إلى جوانب معينة في العمل الأدبي ، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة

هذا هو الإشكال الأول .

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البيروني بتاريخ الأصب ؟

نقد كان تاريخ الأدب هدفاً لحجوم شديد من النقد في النصف الأول من هذا القرن . ولمورستر تمثيل قوى الدلالة يسوقه في مقدمة أحد فصول كتابه « وجوه الرواية » وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التي بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية ، ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى الروائيين كما لو كانوا جالسين في حجرة واحدة يكتبون في وقت واحد . وقد اختار مورستر ، كما اختار معظم النقاد المعاصرين ، النموذج الثاني ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالباً أحكاماً جبالية . ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتدخل من المنهج التاريخي . ولكن « علم الأدب » في التصور البيروني ، أو السيميولوجي ، كان لابد له ليكون علماً وصفيّاً أن يتخطى عن اعتبار القيمة الجمالية ، ومن ثم اضطّر أن يربط القيمة الجمالية بالتصويرات التاريخية ، دون أن يجعل هذه التصويرات مكاناً ظاهراً في صياغة قواعده . وقد يبدو أن السيميولوجية مادامت نظراً إلى الرموز على أنها نظم يتراص عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة (أفلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انتقلت وراء السائد في أيامنا هذه إلى قصر مفهوم « العلمية » على العلوم الطبيعية التي تتمثل نتائجها في قوانين ثابتة مصبوبة ضبطاً رياضياً . وقد بدأ الاستلاخ من ميدان العلوم الإنسانية والملتق بالعلوم الطبيعية على جبهتين : جبهة علم النفس (راجع كتاب « علم النفس الحديث » للدكتور مصطفى صوف) وجبهة علم اللغة . ولم يكن موضوع « الأب الروحي للبيروية - مكرراً لقيمة الدراسة التاريخية ، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر المعنوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل يحدد مترية رمزية معينة وجماعة بشرية معينة . فمعرفة النظام يجب - منطقياً - أن تسبق معرفة التعبيرات التي تظراً عليه . وعندما أعاد ليلى ستروس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) مستخدماً مرجع موسجر كان الإجراء قوياً . إذ إن المدارس الأنثروبولوجية قبله كانوا قد جمعو قدرأ هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية . ولكن هذا الكم الهائل بقا مستحصياً على التنظيم والنسب العلمي ، فكان معظم ما كتب في الأنثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف . وكان الاتجاه الوطني الذي مثله في بريطانيا أستاذ مثل إيفانز برتشاود ممهداً لظرة أكثر علمية إلى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظاماً متكامل . فجاء ستروس وأكمل هذا التصور العلمي بأن نظر إلى أساطير الشعوب على أنها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق ، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري ، التي لا تظهر فقط عندما تقارن بين أساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر

أيضا عندما تقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العسية فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التي تقوم بها . والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم . وهكذا كان جهود ستروس العلمي منصباً على تنمية تعبيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها ، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت . وقد صار النقد البيروني على آثار الأنثروبولوجيا البيروية ، بل إن ستروس نفسه شارك في تشكيل هذا النقد مطلقاً من دراسته للأساطير التي عندها صورة من الفس القوي . ومن هنا كان الحرص على إبعاد مفاهيم التاريخ الأدبي عن « أدبية الأدب » ، لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو « علم الأدب » . فكان لابد من اللجوء إلى التاريخ أصب إلى ذلك أن نقاد الأدب (حتى ولو جعلوا أنفسهم علماء) لا يمكنهم أن يتخلوا عن الحركة الأدبية في زمنهم ، والحركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظروف تاريخية . ومن هنا كانت ببوية بلوت ذات ملامح تاريخية واضحة . بل إن نقده لم يخلُ هو حصه من لحات فنية معبرة عن عصره ، وصورة « الأدب المثالي » في نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون إلهام للأدب معناه المعروف) أقرب إلى فلسفة التاريخ منها إلى أي شيء آخر أم لو صان جولتمان - إن صح اعتباره بيروياً - فهو يدخل في صميم منهجه دراسة العلاقة بين الأشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التي أدت إلى ظهورها ، بل إن هذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التي تميز عملاً بعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعي من خلال الشكل وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المهترى)

هذا هو الإشكال الثاني .

وغمة إشكال ثالث ، نترك تحديده لأحد ممثلي البيروية . يقول تودوروف في كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

« إن انتماء هذه المقالة إلى مجموع قصص البيروية يشير سراً إلى :... ما علاقة البيروية بعلم الشعر ؟ وصعوبة الإجابة تتناسب مع تعدد المعاني التي ترتبط بكلمة « البيروية » .

فإذا اعتبرنا هذه الكلمة عدلوها العام ، فكل دراسة علمية للشعر تكون بيروية ، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة ، بما أن موضوع علم الشعر لا يمكن إلا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) وعلى العموم فإن الأبعد بوجهة النظر العلمية في أي مجال هو دائما وبالضرورة دراسة بيروية .

أما إذا عينا هذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخياً . فعالج اللغة على أنها نظام للاتصال . أو الوقائع الاجتماعية على أنها ناعمة عن مصطلح متعارف عليه ، فليس في علم الشعر ، كما عرضه هنا ، شيء يتميز بصفة بيروية خاصة بل

هذا التحول مقارناً بين كتابيه «مقدمة لتحليل البيوى لنقص» (١٩٦٦) و «س/ز» (١٩٧٠) يقول :

«في النص الأول لجأت إلى بنية عامة يمكن أن تُشتق منها تحليلات الأعمال المعينة ... وفي «س/ز» عكست هذا المنظور ، فرفضت فكرة نموذج مهيمن على عدد من النصوص (ومن باب أول فكرة نموذج مهيمن على كل نص) واعتمدت مسلمة أن كل نص - إن صح التعبير - نموذج طمس ، أو عبارة أخرى أنه يجب أن يدرس بما هو مخالف . وللمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشة أو دريدا . ولأشرح هذا الأمر أقول : إن النص تتخلله النظم الرمزية في جميع أجزائه . ولكنه ليس تحقيقاً لنظام واحد (وليكن النظام القصصى مثلاً) ، فهو ليس «قولاً» محققاً ، «لغة» نصية .

(«حديث مع رولان بارت» - نقلًا عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هنا هو التحول الذي طرأ على السيميولوجية ، ولعل من الغريب أن يُستعمل في نيتشة ، الذي يعده البعض من آباء الوجودية ، عبوة البيوية ! ولكن هذا هو الشأن في كل هذه المصادر الصناعية من «الكلاسيك» فثارلاً . فكيف تفهم سمياً واحداً من هذه الأسماء عليك أن تعبر عن نقطة مركزية تحدد لك المنظور ، فيتبين لك ما هو أصلي وما هو هامشي في الفكرة أو المذهب .

وأرجو أن يتوقف القارئ هنا قليلاً فقد يبدو له أن ما قلناه من أن في كل مذهب فكرة مركزية ، أو يجب أن يفترض فيه ذلك لنستطيع فهمه ، هو أمر بداهي ، لا يحتاج إلى إثبات ، ولا يحتمل مريباً من الشرح . وأود أن أقول الآن إن هذه الفكرة هي مهارة لفكرة «الاختلاف» التي استعملها السيميولوجيون أو البيويون المحدد من نيتشة . ولكن انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا إن «الفكرة المركزية» التي تشكل المنظور الكلي لا يلزم أن تكون ثابتة ، وقد قال سوسير إن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات فحسب [مثلاً : كلمة «باب» لا تعني هذا الشيء الذي يسمى باباً إلا لأن هناك كلمة أخرى في اللغة تدل على النافذة وإلا لوجب أن تدل «باب» على كل ضجة في الحجرة . مثال آخر من الأسماء التي تدل على أوقات الليل والنهار : لو لم توجد كلمة «سحر» التي تدل على الساعة التي تسبق العجر لوجب أن تكون كلمة «العمر» شاملة للمعنيين وهكذا ، فمعنى الكلمة لا يحدد إلا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى] وإذن فبادلاً لا نقول إن كل كلمة تحيل إلى كلمات أخرى ، وكل واحدة من هذه الكلمات تحيل إلى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هي صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلها قادرة على «إنتاج» المعنى ، ومن ثم فعندئذ «مرجأة» غير محددة . وليست هذه المعاني ، إذا نظرنا إلى النصوص الأدبية بالذات ، إلا حركة بين الكاتب والقارئ ، أو معاً لا يستقر عند

إنه يمكننا القول إن الواقعة الأدبية ، ومن ثم البحث الذي يتناولها (أي علم الشعر) يتلانى بمجرد وجودهما اعتراضاً على بعض المفاهيم الأدبية للغة ، التي ظهرت في بدايات «البيوية» .

وقد نتساءل عن ماهية هذه «المفاهيم الأدبية للغة» وكيف نزلت على البيوية ومضى . وقد نتساءل أيضاً هل المقصود بالبيوية هنا هو لمذهب البيوى في اللغة أو في «علم الأدب» ؟ فلم يوضح تودوروف شيئاً من هذه الأمور مع أنها ليست من الحصول العلمي الشائع حتى يمكن بمجرد الإشارة إليها ، ولا سيما إذا كان الكتاب موجهاً للجمهور عريض . ولإشكال الذي أشار إليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها . ثمة تعارض أساسي بين «علم الشعر» ومفهوم البيوية إذا نظر إليها على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاماً للاتصال ، والوقائع الاجتماعية نتيجة عن مصطلح متعارف عليه . فهل نحول للشيخ البيوى عن ذلك ؟ وإذا كان قد نزل عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم نيتشة ذاته ؟

إن تودوروف يعد علم الشعر مبحثاً من مباحث السيميولوجية ، ويفكر أنه سيحتل يوماً عندما تصبح السيميولوجية علماً مكتمل البناء ، نبحث في الأدب كما نبحث في غيره . ويقول : إن الواقعة الأدبية : وعلم الأدب الذي يتناولها ، يتلانى بمجرد وجودهما اعتراضاً على «بعض» المفاهيم الأدبية للغة ؟ ولكني بحسب من التناقض الظاهر بين المفكرتين ، يسب هذه المفاهيم «الأدبية» إلى بدايات البيوية . ولكن كتابه طُلبت إليه يقبل هذه المفاهيم صعب [ولشرحها عبارة أبسط تقول : إن المقصود هو وجود أساس لغوي ثابت من العلاقات بين وحدات لغوية دائمة ومعان تدل عليها هذه الوحدات] . دون أن يلتزم بها في وضع قوانين لواقعة أدبية (أو على الأصح لربع معين من هذه الواقعة يتأثر باهتمامه وهو القصص) ولذلك قلنا في موضع سابق إن كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التي تحدثت عن «بنية» الرواية دون أن يكون أصحابها بيويين . وقد وصح لنا الآن السبب في ذلك فهو يعلم أن بين دعوى البيوية (ولنقل معه : في بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضاً جوهرياً ، ولذلك نراه يستعير المصطلح العام من علم اللغة ، فيقسم تحليل القصص إلى تحليل دلالي وتحليل لغوي وتحليل نظمي (سنة إلى نظم الجملة Syntax) ، ولكن تصنيف «ظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم إلا باضمار شديد

أما التناقض الجوهرى بين البيوية (أو السيميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى ، فقد أشار إليه تودوروف دون أن يعينه . ونعلم - هذه المرة - لم يكن في حاجة إلى أن يعين ، فكل عمل أدبي هو عمل فردي ، وإذا كانت الفردية صفة ملازمة «لكل» عمل أدبي ، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته . ومن ثم لا يمكن الحديث عن «بنية» تخضع لها كل الأعمال الأدبية . أو صنف واحد منها ، حديثاً له قيمة . وقد شعر البيويون بذلك ، فرأيناهم في السنوات الأخيرة يفضلون أن يسموا أنفسهم سيميولوجيين ، ويتحدثون عن «سيميولوجية الأدب» أكثر مما يتحدثون عن بيته ، ويعبر بارت عن

سيرة محددة . أو لعلنا مستمراً بالدلالات تحلي « لعبة العالم اللاحقة » كما يقول بارت مستوحياً نيتشة أو دريدا

ونحمل حولها كرسياً موقفاً السيولوجية الوقت الطاهر بقولها

« لا يمكن أن تتطور السيميوطيقا إلا كتفد للسيوطيقا ... إن البحث في السيميوطيقا يظل محناً لا يكتشف شيئاً في النهاية إلا تحركاته الذهنية لكي يتبينها ، وينظفها ، ويبدأ من جديد » .

(من كتابها Semiotike . مارس ١٩٦٩ . ص ٣٠ - ٣١ - فضلاً عن كل - ص ٢٤٥)

إن الاختلاف بين الاصطلاحين « السيميولوجية / السيميوطيقا » يمكن أن يشير إلى اختلاف في المعنى فالسيميولوجية التي غلبها سوسير يمكن أن تكون علماً ، أو على الأقل منهجاً في علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعي ، وقد طبقها ستروس بالعمل في علم الإنسان أما في النص السابق فلهذا نظرية في المعرفة وثيقة الارتباط بـ « ليتافيريقا » ، ولا يمكن أن نتصورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة ، لأن المعاني التي تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستثيرين ، لا توجد إلا في نوع معين من النصوص لا يصاحب إلا في النثر (كما يقول بارت) ، ولو وجد لما كان قابلاً لأي تفسير ، أو - بتعبير آخر - لكأنه أية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف . ومن ثم ينحتم اللجوء إلى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السيميوطيقا للأدب ، يطبق عليها منهج لا يمكننا أن نصدقه بأنه سيميوطيقا إلا جريئاً . على نحو ما فعل بارت في تحليله لقصة براك .

مع هذه صورة حديثة من السبوية . ولكنها ليست في الواقع إلا استمراراً للصورة القديمة التي رأيناها في كتاب بلوت المبكر و « حجة المصفر في الكتابة » . وكلتا الصورتين ليست إلا الجناح القدي للتحركات الأدبية الإبداعية المعاصرة ، التي يمكننا أن نصفها غير مقالين ولا مستبينين بأنها محاولات لتحرير الإنسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما - الفن والأدب الإبداعي - حلقة أخيرة في تطور أدبي تقدي يعكس وضعاً تاريخياً لحضارة بلغت منتهىها . حتى أصبح « التقدم » الوحيد المنظور هو العودة إلى الميكارة الأولى ، إلى صورة « آدم » من الفن والصكر والحياة

ولعل التناقض الأساسي في السبوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد معها مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به الكمبيوتر ، وفي مقابل ذلك إيمان لكل الضوابط التي كانت - إلى عهد قريب - تضبط سلوك الإنسان نفسه . وهكذا حاولت السبوية أن تفنن الأدب كظام عقل مجرد . ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر . وبينما يرى انتصارات الكمبيوتر تتوالى في ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الإنسان يكسر في تشكيل الحياة ، ترى الأدب الحديث ، والسبوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه . يقدمان للإنسان - على الأقل - صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل في الوصول إلى أي

قانون عام ، فيعلنان أن كل عمل أدبي له قانونه ، وبذلك يؤكدان - مرة أخرى - أن للإنسان وضعه المنفرد في الكون ، الذي يحتم أن يكون للعلوم الإنسانية منهجها الخاص .

- ٥ -

ولكن السبوية كثيرة الوجوه . وإذا كانت قد نشأت بالسيبولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغي أن ننسى أن السيميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أول أن تتأثر السبوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدرس النص الأدبي ، والنص الأدبي - في نهاية الأمر - ليس إلا نوعاً من الاستعمال للغة . وإذا كانت جدة البحث السيولوجي وعمق اتصاله بالعلوم الإنسانية قد دفع بالسبوية في مسائل وعرة ، وربطها بحالة الإنسان المعاصر ، فإن البحث اللغوي يحدد طبيعته ، ويبحث اللغة الأدبية بالذات يستند إلى ثروت عني لدى العريقين والشرقيين جميعاً فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء وبـ « بطوريقا » عند أولئك . هذا إلى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول « علم الأسلوب » ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصالحوا لهذا العلم منهجاً أثمروا جديداً من الدراسات الأدبية شديدة العمق والنعاد . وعلى رأس هؤلاء « العالم المصري بولد » الأديبي الثقافة ، الأمريكي المهجر والوفاة ، ليوشنر .

كانت دراسة الأسلوب ، قبل السبويين ، قائمة على فكرة « الانحراف » أي الاستعمال اللغوي الذي يخرج عن القبط المؤلف . ليوحى سمعان وجدانية إضافية يريد بها الكاتب . فهو التعبير اللغوي عن طريقة العمل الأدبي . وقد طور شينسر هذا المنهج بحيث جعله صاحبه لدراسة أعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقتهم هو التقاط الانحرافات الخسيرة ، القوية الدلالة . في العمل الأدبي المدروس . ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . ولكن السبويين لم يرضهم هذا المنهج ، إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتي ، ومن ثم يظل بعيداً عن عملية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال إن هذه اللغة تتميز « بسقوط المحرر الراسي على المحور الأفقي » ، وهي عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التي تتحدث عن السبوية - والحق أنها عبارة هائلة ، (ويسمح لي القارئ بأن أتعذر قليلاً صرامة هذا البحث لأقول إن بقيت ربما لا أقرأ هذه العبارة إلا أصبحت كارثة توشك أن تقع ، وكأنها - على مذهب عددها المعاني أو على مذهب الشكوك المفتوحة - تذكرني بسقوط المنارل . وإني لأرجو أن أكون قد شغبت من هذا الرعب الآن) . مع أنها لا جديد فيها على الإطلاق إلا البراعة في حيل العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقي والمحور الراسي . فمند سوسير أن هناك طريقتين - متكاملتين غير متعارضتين - لتحليل اللغوي إحداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من وادها (والتي لم تذكر في النص) إما لأن الاشتقاق يربط بينها وإما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف أو القصد أو العموم أو الخصوص أو نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة

تحليل نص أدبي ما إلى تلك الأنواع من التناظر التي ترجع إلى اللغة العادية . ومعنى ذلك أن نعود مرة أخرى إلى تمثيل « الظاهرة الأسلوبية » عن الظواهر اللغوية العادية . أو عبارة أخرى : أن نعود إلى دراسة الأساليب الأدبية من خلال الانحرافات ، وهذا هو منهج شينسر

وهذا ما فعله ريفاتير بعد أن وعى الدرس للمستعاد من تجربة جاكوبسون وستروس . وصرح في بعض مقالاته بأن منهجه ليس إلا تطويراً لمنهج شينسر . ولكن المنهج أن كتابه يحمل عنوان « مقالات في علم الأسلوب البنوي » مع أن منهج شينسر منهج إنساني يختلف عن البيوية من الأساس

وبعد فأحسني قد قلت أهم ما أردت قوله عن البيوية . ولا أظن أن هذا الذي قلته يشكل موقفاً . فأننا مدعوين للجنة التحرير باعتذار ، كما أنني مدعوين لها بالشكر لأنها دفعتني إلى أن أعدد - على الأقل مع نفسي - حملة أشياء إن لا تكن موقفاً فإنها تمنعني من اتخاذ بعض المواقف الخاطئة : أعني - على سبيل المثال - موقف التقليد الأعمى ، أو التهميم الجاهل ، أو الغفلة السعيدة . فإذا استطعت أن أنقل هذه الأشياء إلى بعض القراء ، فقد بلغت من هذا المقال ما أريد

• هوامش البحث

Ferdinand de Saussure *Courses in General Linguistics*. Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

Roman Jakobson «Linguistics and Poetics» in *Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377

« Two Aspects of language: Metaphor and Metonymy » in *European Literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism*, ed. by Vernon W. Blaz (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Lévi-Strauss «Le Chevalier Charles Baudelaire» in *Introduction à la stylistique du Français*, par L. Surcouf (Larousse, Paris, 1971) pp. 133-151

Tzvetan Todorov *Poétique* (coll. Poésie, ed. de Seuil, Paris, 1973)

Michèle Riffaterre *Essais de Stylistique Structurale* (Flammarion, Paris, 1971)

Jonathan Culler *Structuralist Poetics* (Routledge and Kegan Paul, London, 1975)

Philippe Petit *The Concept of Structuralism* (Gelland Macmillan, London, 1975).

Richard Mackey and Eugenio Denato (editors) *The Structuralist Controversy*. (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Lévi-Strauss. «La Jesse d'Asdiwal» in *The Structuralist Study of Myth and Totemism*, ed. by E. Leach, Tavistock, London, 1967

The Savage Mind (English translation, University of Chicago Press, 1966)

Edmund Leach *Levi-Strauss* (Fontana, London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976)

لأفنية هو انهوية (ويمكن أن نعبر عن هذا بأن المخاورة رجوعاً لا يمكن أن تكون أساساً لهذه العلاقة ، وأن العلاقة الأفنية هي علاقة معوية أولاً . وبكنا نعرف أن جاكوبسون قد دأب على تجنب الإشارات إلى العلاقات المعوية كلما استطاع ذلك) . وأساس العلاقة الرأسية - لتأخر ، أي تشبه أو التصاد (وهنا حقاً يعطى جاكوبسون بعض الخلل للعلاقات المعوية . ولكنه يميل إلى أمثلته إلى التشبه والتصاد (صوبير) . سقوط محور رأس على المحور الأفق معناه أن تصبح العلاقة في النص لفروة (الأس - طبيعة الحال - نقرؤه بطريقة أفنية) علاقة تشابه وتصاد تخالف كونها علاقة تجاور. وهذا القانون الخافل لم يزد عن أن ذكر شيئاً معروفاً ومفصلاً ضد البلاغيين والنقاد . وهل الخنافس والبطاق والمقابلة ومراعاة التعبير والتكرار ورد المعجز على الصدر الخ . إلا أمثلة قديمة . أوردده البلاغيون العرب من صور التشابه والتصاد في عبارة . فإن كان لجاكوبسون فصل إدخال هذه الصور تحت قانون عام فإن اعتبار هذا القانون مبرراً للغة الشعرية يبدو غير مقبول ، وإلا لوجب أن يكون القاضي الفاضل أشعر من شكسبير .

ما النقاد فكثيراً ما نكلموا عن « الوحدة مع المتنوع » ، و « التناظر » و « التقابل » ، لا عن مستوى الحملة الأدبية بحسب ، بل على مستوى العمل الأدبي الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة نقد النشاعة التي يصعب إسنادها إلى ناقد بعينه .

وأشار جاكوبسون إلى المحور الأفق والمحور الرأس مرة أخرى حين حاول أن يميز بين المحاور المرسل والاستمارة ، فجعل الأول راجعاً إلى المحور الأفق ولآخرى راجعاً إلى المحور الرأس . والحق أن كليهما راجع إلى المحور الرأس . مادامنا ننظر إلى الكلمات في النص ولا نتنظر إليها كمعزجات لغوية . وبدون أن لا مناص للتمييز بين المحاور والاستمارة من النظر إلى المعاني التي تدل عليها الكلمات لا إلى العلاقات بين الكلمات فقط . أما تمثيل جاكوبسون - في المقالة نفسها - بين الأسلوب الرومسي والأسلوب الواقعي من جهة أن الأول يعتمد على الاستمارة والثاني على المحاور ، فهو تمثيل دقيق ولا شك . وبكنا لا يعتمد في شيء على « القانون » حصافة النقاد ونقاد فكره . وبكنا لا يعتمد في شيء على « القانون » المعري الذي جعله جاكوبسون أساس مقاله .

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل جاكوبسون لرواية « القبط » لبودلير (الذي شاركه فيه ستروس) . فهو يسهى نظرات باسدة في القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات اللغوية الكثيرة التي حاول فيها جاكوبسون ورميله أن يستقصيا كل أنواع « التناظر » اللغوية ، من مستوى الأصوات إلى مستوى المصير وأخيراً مستوى التراكيب النحوية . وكأن جاكوبسون أراد أن يقيم الدليل على أن استقصاء أنواع التناظر عن طريق التحليل اللغوي لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيداً لموضوع بعد حدد من هذه التحليلات إلى بنية عامة يصعب كسرها . أو نوع معين منها - جهد ضائع : أما النظر الثاني من العملية (أي استخراج بنية أدبية عامة) فقد تبيّن فساد على يد البيويين المحدثين أنفسهم (راجع القسم السابق) . وأما الشطر الأول فقد يبي على تجاهل حقيقة انتمائها إليها في موضع سابق من هذا المقال . وهي أن اللغة الأدبية بحد ذاتها « تعمد » إلى التأثير ، وهذه « القصيدة » بحكم ألا تلتصت عند

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً
في مكتباتنا ..
بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

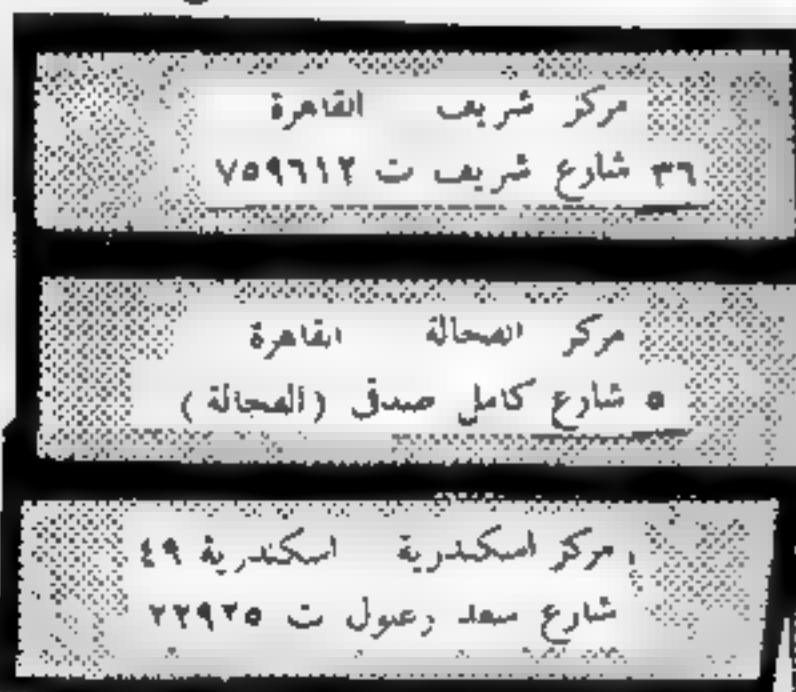


الوجه البحرى



الوجه القبلى

مراكز التوزيع الداخلى



مركز التوزيع الخارجى بيروت شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢



اتجاهات النقد الأدبي

إعداد : اعتدال عثمان

حاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخي والبيئة
التي نشأ فيها هذا الأدب .

لويس عوض

الشاعر يكتب الشعر في الوطن العربي بعامة مدفوعا
بالأحداث دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة .
مجدى وهبة

يؤخذ على بعض النقاد أنهم يتعرضون بالنقد لبعض
الأعمال التي لم تتح للقارئ العربي فرصة قراءتها
سامية أسعد



اتجاهات النقد الأدبي

د . عز الدين اسماعيل :

ترحب بكم ونود أن نركز في هذه الندوة على قضايا النقد الأدبي الحديث ، لأن قضايا النقد العربي القديم تحتاج إلى وقفة خاصة بها ، وإذا لم تكن الأمر الاطلاقات إليها فهذا يكون على سبيل الاطمئنان إلى حركة الفكر العربي في امتدادها التاريخي . وأفترض أن تبدأ النظر في موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ولكنها ربما كانت مدخلا معقولا للقضية موضع البحث - هذا المدخل في تصوري هو أن نحدد في البداية مفهوم النقد ووظيفته . لا أريد أن نتحدث عن تصورات نظرية أو أن نقوم باستعراض تاريخي لمفهوم النقد أو وظيفته - بكل أرجو أن يرتبط الحديث بالواقع العمل الذي مارسه الكاتب العربي في العصر الحديث . نستطيع أن نطرح التساؤل عن كيفية تصور العملية النقدية في الفكر العربي الحديث ودور الناقد ووظيفة النقد ، وإلى أي حد كانت هذه العملية في معناها الإيجابي ، وإلى أي حد كانت تواجه تصورات تلعب علامات استفهام على العملية النقدية ومدى أهميتها وثروتها . نحن إذن نريد أن نتأمل هذه الجوانب من واقع التجربة الأدبية العربية في العصر الحديث ، وكيف كان للنقد العربي الحديث في تصور القائمين به وفي الحقل الأدبي بصفة عامة ، وكيف مارس ، وإلى أي حد كان له فعالية وتأثير .. إلى آخر هذه المشكلات الفرعية التي سوف تقرب على رصدنا الأولى لتصوير العام لوضع النقد في حياتنا الأدبية ... أرجو أن يشرح الأستاذ الدكتور لويس عوض في إنارة هذه القضية .

د . لويس عوض :

في حصة الأمريسي الرجوع إلى الوراء قليلا لننظر إلى القضية من منظور التاريخي ، ففي القرن التاسع عشر لا توجد - على الأقل في النصف الأول منه - وجزء من نصه الثاني - أي محاولات للنقد المنهجي أو غيره ، اللهم إلا بعض الاتجاهات حول طريقة التعبير

• شارك في الندوة :

د . لويس عوض

د . محدي وهبة

د . سامية أسعد

د . عز الدين اسماعيل

د . جابر عصفور

الأدبي ، لأن الأدب العربي حتى ذلك الحين كانت تسيطر عليه مدرسة البديع والثر المسجوع وكل هذه الخواص التقليدية عن عصر انحطاط اللغة العربية والأدب العربي ، ولعل أول محاولات في النقد نجدها عند الحبري ورفاعة الطهطاوي ، على عكس أحمد فارس الشدياق الذي ربما سخر من مدرسة البديع عن طريق تقليدها ، فكان يغالي في الزخرف النمطي كي يظهر فساد هذه المدرسة . أما أسلوب الشدياق الحقيقي فإن نجده مسترسلا ، ويذكرنا بكتابات الحبري والطهطاوي وغيره ، وهي المدرسة التي ينبع منها لطفى السيد وسلامة موسى إلى آخره . أما مدرسة الأدب الأدبي - إذا جاز لي أن أسميها بهذا الاسم - فيجيب لي أب نشأت بسبب المعركة التي أثبتت في القرن التاسع عشر حول مشكلة مازالت حاضرة في أيامنا هذه ، وهي مشكلة العامة والفصحى ، وربما يوجب البعض حين يعرف أن هذه القضية قد توقفت في السبعينات من القرن الماضي ، وكان قطبا المناقشة هما يعقوب صنوع من ناحية والدارون دي مالمروسيه من ناحية أخرى ، وهو مستشرق من مائة ، كان يهجو صنوع لاستهانة اللغة العامة في كتاباته . وقد رد عليه صنوع في بعض مسرحياته بنهم شديد يذكره فيه بأنه أجنبي وأنه يتحدث ، وأن أبناء البلاد الحقيقيين الذين يتقنون اللغة العربية يستطيعون أن يكتبوا بها ، ولكنهم يحصلون - من باب الأمانة الواقعية - أن يكتبوا بالعامة . وربما نستطيع أن تعد مناقشة هذه القضية هي بدايات النقد الأدبي من الناحية الشكلية . العريب أن بعض الرسائل

فكرة أن الشعراء مصابون بنوع من المس ، وفي التقابيد العربية المعروفة في القديم نجد أن الشعراء كانوا يذهبون إلى وادي عقر ليهلوا من نبح هناك حيث يسكن الحس والشياطين اللذين يلهمون الشعراء .

عموماً نستطيع أن نقول إن الأسس النظرية والعمية للنقد الأدبي في مصر والوطن العربي قد بدأت تأخذ شكلاً جديداً في العقد الثالث من هذا القرن . أما في العقد الرابع فقد بدأت ظاهرة جديدة تتمثل في ترجمة أعمال الأساتذة . وأفكر أنني عندما كنت طالبا في تلك الفترة قرأت ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لكتاب مبادئ النقد الأدبي لـ «أبركرمي» ، وكنا أيامها ننظر إلى هذا العمل على أنه حدث مهم ، به تيسر من دارسي النقد الأدبي ، كما ظهرت محاولات أخرى أيضا لإبراهيم المصري خلال أعوام ١٩٣٠ و ١٩٣١ و ١٩٣٢ وله كتاب مهم اسمه «الأدب الحى» ، وكان يكتب عن الأدب العربي ويشرح قواعد النقد والتعبير الرومانسى

وبدأت بعد ذلك جهود مندور في الأربعينيات ولمندور محاولات مهمة للغاية في قراءة وجوه القائلين بين مدارس النقد الأوروبية والنزات النقدى العربى الكلاسيكى ، التى قدمها في كتابه «النقد لسهجى عند العرب» ويقصد بالمنهج محاولته أن يجد بين النقاد العرب القدامى مدارس في النقد لها قواعد نظرية شبيهة بما نجده في أوروبا . هذا الكتاب خطير حقا ، ولكنه للأسف بلا فائدة . وكان يجب أن يأخذ أساتذة بعده من جيل آخر يلتفتون الخيط حيث تركه مندور ، ولكن الذى حدث هو أن محاولة مندور توقفت عند هذا الحد ولم يحاول أستاذ آخر أن يكمل هذا البحث . وفي الأربعينيات أيضا بدأت أنا محاولاتي لإرساء المنهج التاريخى في مصر ، فحاولت الربط بين الأدب والسياق التاريخى والبيئة التى نشأ فيها هذا الأدب . وقد قدمت هذه المحاولة في مقدمة كتابي «بروميثيوس طبقا» . ومن الناحية النظرية أضمت إلى هذا كتابي عن الأدب الإنجليزي الحديث ، الذى شرف شكل بحث في مجلة «الكاتب المصرى» ثم جمع في عام ١٩٥١ وصدر عن مكتبة الأنجلو . ويضم دراسات عن إليوت وجويس ولورنس وأوسكار وايلد ، مع مقدمة عن تاريخ العصر الفكتوري

هذا المنهج الذى حاولت إرساء قواعده في النقد الأدبي الحديث له استمرارية ليست نظرية ولكن تطبيقية في محاولاتي

لحامية التى وضعت في هذا المصوغ ترجع بداية إثارة قضية اللغة العامية إلى جهود ولكوكس وترى بين الدخاع عن العامة وبين الاستعمار البريطانى

والواقع أن ولكوكس طرح أفكاره في الفترة من ١٨٩٠ إلى ١٩٠٠ ، أما البداية الحقيقية للتعبير بالعامية فقد كانت في السبعينيات وقد ترجم محمد عثمان جلال خلال هذه الفترة مجموعة مسرحيات لراسين وموليير وفي ١٨٧٧ كان قد نشر أربع تراجميات لراسين بل جانب أربع كوميديات لموليير ، وكانت كلها بالعامية المصرية . وبالطبع كانت هذه الفترة صافقة على الاحتلال ، وكانت فترة الازدهار الفنى والأدبى التى صاحبت حكم إسماعيل . من هنا كانت تلك المغالطة غير المفصودة

ونجت الاحتلال البريطانى حدث ركود مستمر حتى ظهرت بدايات النقد على المستوى النظرى في مدرسة المارنى والعقاد في العقد الثانى من القرن العشرين . ولم تزدهر هذه المدرسة حقيقة إلا في العقد الثالث ، أعني بين ١٩٢٠ . ١٩٣٠

ثم ثنى على ذلك من حسن محبوه في نقل فكر المدرسة الفرنسية (وكان العقاد والمارنى ينقلان الفكر الإعلبرى في النقد الأدبي) فكتب طه حسين في تين وبرتون وسالت ييف ... حتى «حديث الأربعاء» نفسه كان على طراز حديث الاثنين الذى ألفه ييف ... على أى الحالات كانت هذه بدايات وضع أسس النقد النظرى في مصر وسعالم العربى .

إذن لقد بدأت مسألة النقد الأدبي تأخذ شكلا جديدا في العقد الثالث من هذا القرن . ويبدو أنه كان لابد أن يحدث انفصام بين مدارس النقد العربية الكلاسيكية ومدارس النقد الأوربي الحديث ، وذلك لصعوبة إيجاد جسور تربط بينهما . لنا نجد الحركة النقدية تسير في خطين متوازيين : فطه حسين متشبع بالنقد الأوربي ، يحاول أن يطلق المنهج الفيكارنى في نقده لشعر ، والعقاد والمارنى يطبقان منهج المدرسة الإنجليزية . وكانا متأثرين بالرومانسية بالذات ؛ بشلى وبيكونك وعمدة الرومانسيين ، لدرجة أنهم طرحوا قضية الشعر وهل هو إلهام أم صناعة ، والفكرة المقترنة دائما بالإلهام الرومانسى وهى أن الشاعر نبى ، وربات الشعر تلهمه القول إلى آخره ، وقد كانت هذه الأفكار غير معروفة في الأدب العربى إلا في الشعر الكلاسيكى وفي الحديث عن وادى عقر ، وفي الأدب العربى القديم نجد

لقد صبا بعد ، أعني أنني لم أصف جليدا إلى النقد النظرى منذ الثورة ، فكل الأسس النظرية التي وضعها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملي مقصورا على تطبيق هذا المسح على الأدب العربي الحديث بصفة خاصة .

إذن نحن أمام محاولات لوضع أسس مدارس النقد الحديث . هناك بالطبع مدرسة غالبة تعد كل هذه المدارس بالنسبة لها مدارس جانبية ، وهي المدرسة الشكلية . وهذه لها تقاليد عربية في تاريخ الأدب العربي ، ولا تزال موجودة ولاسيما بين بعض أساتذة الجامعات المصرية الذين يرفضون فكرة الالتزام على الأقل بالمعنى الضيق . وحتى أولئك الذين تلقوا منهم تعليمهم في أوروبا وملكوا ناصية الثقافة الأوروبية فهم يحدون وسيلة للتعبير عن هذه المدرسة الشكلية في جنوبهم ناحية النبوية مثلا ، لمجد نسج مقالاتهم عبارة عن تحليل شكلي للقصص أو المقاصد ، فهم يأنفون القواعد من لحن شتراوس ويحاولون تطبيقها على الأدب العربي الحديث أو القديم ، وقد قرأت ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن أمل دنقل في ضوء المنهج النبوي وأعجبت بهذا البحث الطام ، ولكن أنا على الأقل أحس أن هذا الاتجاه لا يتجاوز أن يكون اتجاه للمدرسة التي تتمسك بدراسة الشكل أولا وبعد ذلك الموضوع . وهذه المدرسة عربية ، ولا أعتقد أن في الإمكان تجاهلها ، لأنها هي المدرسة الأصلية ، مدرسة البلاغة العربية القديمة التي نشأ عليها . شوق ضيف وتلاميذه ، ومن قبل ذلك الأساذ أحمد وتلاميذه . ولم يكن طه حسين ينتمى إلى هذه المدرسة ، فقد كان يتم أساسا بالموضوع وليس الشكل ، ولكن أصحاب المدرسة الأولى يظفون باحترام شديد جدا أمام الهيكل والبناء ويظفون لتحليله ، ثم لا يحدون بعد ذلك الوقت لتحليل الموضوع .

وهناك محاولة جانبية أيضا للدكتور محمد خلف الله أحمد لقراءة نفسية أو توصيف الإبداع التي على أسس نفسية ، ولكنها بقيت مدرسة جانبية لم تستطع أن تهر الصرح المتبد من النقد التقديدي الذي ورثناه من النقد العربي القديم .

د. عز الدين إسماعيل .

هذا وصف وافي ، وهو يشير في الوقت نفسه مشكلات يمكن أن يناقش كلاهما عن حدة . فإذا كنت ترى أن النقد الحقيقي إنما ظهر في العقد الثالث من هذا القرن مع مدرسة العقاد فهل بدأت هذه المدرسة من فراغ ؟ ألم تكن هناك مقدمات أو روافد نصت في هذا الاتجاه ؟ أنا أذكر أنه قبل هؤلاء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان قسطاكي حمصى قد أصدر كتابه « سهل الوارد » عام ١٩٠٧ وهو كتاب في النقد النظرى يستعرض فيه مناهج النقد في أوروبا ، وكانت الثقافة الغالبة عليه

هي الثقافة الفرنسية وأيضاً هناك جبر شومط الذي كتب فلسفة البلاغة عام ١٨٩٩ وكان يمثل الثقافة الإنجليزية . . أريد أن أقول إن هؤلاء قد ارتدوا إلى التراث العربي محاولين أخذ ما يمكن منه ، وكانوا أيضاً مفتحين على الثقافة العربية فاستمدوا من الثقافة الإنجليزية والفرنسية ، ولكننا نعتد أن نقف عند مدرسة الديوان كدأية واضحة لهذا الموقف التمدد ، رغم أن هذه المدرسة مسبوقة بمجهود غيرها لم يكشف عنها الدرس بعد ، وتعد امتدادا لنص للموقف الذي يصعب قلعا في التراث ويتطوع إلى الثقافة العربية في نفس الوقت ، ولم يكونوا أول من اتبع إلى الراء العربية . حقيقة إن الكتاب الذي نشره المازني سنة ١٩١٥ واسمه « الشعر غاياته ووسائله » كان محاولة طريفة من المازني في ذلك التاريخ لعمل نوع من التوازن والتلاق بين رشيد النقدي العربي وطرح أفكار متأثرة بالنقد العربي ، فاستخدم مصطلحات نقد العربي للتعبير عن هذه الأفكار ، أريد أن أقول إن هناك نموذجاً متكرراً في هذه الحقبة لم تبتدعه مدرسة الديوان وكان مطروحا منذ أواخر القرن التاسع عشر بشكل جيد . والمسألة هي أن مدرسة الديوان قد ألوت في حين لم تزل الجهود السابقة عليها ، فالأمور دائما تقاس بها حينها ، ومن المؤكد أن مدرسة الديوان كان لها بروز واضح على سطح الحياة الأدبية ، ولكن السؤال هو ماذا حققت ؟ وهل استطاعت أن توصل مهبها محمدا في الدراسة ؟ معنى أننا لو جمعنا تراث هذه المدرسة النقدي فهل يألف في مسح ؟ وهل كان فيه نمو وإطراد مع الزمن ؟ وهل غير الفكر النقدي ؟

د. لويس عوض :

أعتقد أنه خير كثيرا ، فإنه ما كان يمكن أن نجد شعرا عربيا يقول بيتا كهذا .

والشعر من نفس الرحمن مقبس
والشاعر الضال بين الناس رحمن

حيث يجمع العقاد صفة من صفات الله الحسنى على لشاعر ، أو أن يقول على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السي
بعضا ساحر وقلب نبى

من الحائر أنك نجد وسائل أخرى للتعبير عن الشاعر الذي به مس ، أو الذي تتأجبه الشياطين ، إلى آخر هذه الإيجاءات في الأدب العربي الكلاسيكي ، ولكنها تبقى في هذه الحدود . أما مدرسة الديوان فقد وضحت المسألة بمنتهى الوضوح ، وحسنت قضية الشعر أهم إلغام ووحى أم صفة ، وهذا هو السج الذي أخذوا منه وقتوا ، وإلا ما كنت لتجد هجمات الشاعر محمود حسن إسماعيل : فهي غير مسبوقة ، إنك تشعر معه أنك أمام معزوفة على الفيلونيل ، وتسمع رجح أصدااء تلك النغمات ، حقا إنه يجيد وأحيانا لا يجيد ، ولكن هذه البرات وطريقة التعبير ما كان يمكن أن توحد لولا التعبير الذي حدث ، ولعلك تذكر أسماء

أخرى كمد الرحمن الخبيث مثلا عندما يقول

ماذا تريد الزعزع النكباء
من راسخ أكتافه شماء

وهذا يعني أننا رجعا مرة أخرى إلى التباين وهو ما يجده في المدرسة الرومانسية كلها ، وهذه الروح جديدة ولم تكن من قبل . لذلك اعتقد أن الكفاح الأدبي ، أو التعبير ، عز الدين تأثير العقاد والمازني وشكري كان له فعالية ، وذلك لأنهم جاءوا عند مصوح نوجدان الرومانسي في البلاد العربية . أما لطلاكي حمصي وجبر صومط فقد كاسا من الرواد السابقين

ويمكن قياس مسألة العامة والفصحى بنفس المقياس فقد كان صنوع وعنان جلال سابقين في جيلها وبعد أن فرس هذا الحبل استولى على المسرح المدرسة السورية ، اسكندر فرح وغيره ثم جورج أبيض وبجيب حداد .. وكان هناك استبعاد تام للعامة ، وإصرار على أن «فصحى هي لغة المسرح» . إلى أن كانت ثورة ١٩١٩ وعند ذلك حدث الانفجار الكبير باللغة العامة عن طريق بديع خيري والريحاوي وشخصية كشكش بك وعلى انكار إلى آخره ، وحتى الصراع بين المسرح العامي والفصحى أصبح مطروحا في النقد الفني على صفحات الجرائد في ذلك الوقت ، في حين كان محدودا في النصوص والقصر على مناقشات قليلة . ثم انتشرت مدرسة «الفصحى» وقربت بالتصير التاريخي عن شخصيات مثل ريشارد قلب الأسد وصلاح الدين الأيوبي ، ولكن الجو الثوري الذي صاحب ثورة ١٩١٩ هو الذي صجر الطاقة للتعبير بالدمية وأساسه التلقائية . ثم ظهرت الرومانسية ، أي أن لتعبير الرومانسي في الأدب العربي الحديث كان وظيفة من وظائف الثورية في ذلك الوقت ثم كانت هناك المدرسة اللبنانية ومدرسة المهجر إلى آخره . تعود فنقول إن فاعلية مدرسة الديوان كانت نتيجة النصوص وليس بسبب قوة شخصية مستنها ، فقد كان المجتمع مهيا لقبول هذا النوع من القول والتطبيق ، وليس غريبا أن المتعطش كان آية عصره ، رغم أننا قد نضحك الآن إذا ما قرأناه كما يصحك الأوروبي عندما يقرأ عادة الكاميليا أو يشاهد قبلًا من مسرحيت جوتييه وأرمان دوغال ، وأذكر أنني قرأت في مذكرات روز اليوسف أنها كتبت من تمثيلها لمادة انكاميليا ١٢ ألف جنيه ، وهو مبلغ هائل في ذلك وقت

د . محمدي وهبة

أريد أن أربط بين الكلام الذي قاله د . لويس الآن والقضية كما طرحها د . عز ، وهي أننا نريد أن نعرف مفهوم النقد ووظيفته في مصر خاصة وفي الوطن العربي عامة ، فنأخذ ناحية المفهوم أولا

وأنا أرى أن النقد ، كما ذكر د . لويس ، بدأ من حيث المفهوم بلاغيا في أعاق التاريخ ، ولكنه في المرحلة الحديثة نوع كانت له جذور صحفية ، وارتبط نحوه بالصحافة العربية . وكان يعالج حدثا من الإبداع الفني أو الإبداع الأدبي الذي ظهر في وقته وهذا الحدث قد يكون إبداعا تقليديا كالشعر مثلا أو المقامة أو المقالة ، أو يكون نقبسا أو تقليدا أو تطورا أو أقلمة لصورة أو صيغة غريبة مترجمة . إذن كان مفهوم النقد قريبا جدا من المعالجة الصحفية السريعة لحدث في ما ، ثم انتقل «نقد» كمفهوم إلى الجامعات في شبان وشباب الدكتور لويس فأخذ يتغير من إبداع حكم على حدث إلى التعرض للفلسفات أعرض من مجرد إبداء الحكم هناك أولا الناحية التاريخية فنأرجع الأدب يكاد يكون جزءا من تاريخ النقد الأدبي في الجامعات المصرية إلى عهد قريب جدا . ولهذا نلاحظ أن تحديد معاني المصطلحات الأدبية العربية من رومانسية وواقعية ... إلخ قد طبقت بالعرض في الإبداع قبل أن تدخل كمفهوم في النقد الأدبي ، فكان الأدباء يكتبون روايات أو قصصا واقعية وشعرا رومانسيا قبل أن يعالج مفهوم الواقعية الرومانسية في حيز النقد الأدبي الجامعي

وهذا النقد الأدبي في مفهومه الجامعي قد تعرض أيضا لمشكلة تحديد الأشكال الأدبية . وقد ترجم الدكتور مندور كتاب في هذا الصدد «فنون الأدب» فيه محاولة لتحديد الأدب : أو النوع الأدبي أو الصيغة الأدبية ، وهي الفصاة والزواجة والنقد وغيرها ، وأصبحت تدرس في أقسام اللغات في كلية الآداب كموضوع مستقلة . هذا التحديد أيضا أصبح يدخل في مفهوم النقد في الحيز الجامعي ، ثم هناك النقد الذي يرتبط بالأدب المقارن وقصاياه ، مثل تحليل الصلات الخطية أو الظاهرة بين الحضارات المختلفة والآداب المختلفة . ويدخل أيضا في هذا للمفهوم أن للنقد الأدبي وظيفة تنقيبية ، بمعنى أن تعليم النقد الأدبي يعد مدخلا للعملية الإبداعية ، يستثير به المبدع حين يؤلف رواية أو رواية مسرحية فيها بعد .

وقد كان هناك جانب آخر في تحديد مفهوم النقد في الجامعات وهو النزوع نحو التجديد . يظهر هذا في الناحية النظرية النقدية أكثر من ظهوره في الناحية الإبداعية ، فالشاعر يكتب الشعر في الوطن العربي بعامة مدفوعا بالأحداث الوطنية التي تصجر فيه الرغبة في الإبداع الفني ، دون أن يلتزم بقواعد نقدية معينة ، بل يصدر في إبداعه عن الظروف التي يعيشها وهذا ما نجده في الشعر والقصة والمسرح خصوصا في المغرب العربي ، بما في ذلك الأعمال المكتوبة بالفرنسية ، فهي أيضا من الأدب العربي الحديث

هذا من حيث انتقال مفهوم النقد من الصحافة إلى الجامعة . ثم يأتي تعريف وظيفة النقد وهو ما شرحه د . لويس باستفاضة ووصوح من الناحية التاريخية ، وفي العقد الثالث والرابع ظهرت فكرة الترجمة في النقد ، وبدأ التفكير الداني

أيضا ، إذ إن النقد ما هو إلا تفكير في الذات والتأمل فيما يصنع
من قبل التأمل فيما يصنعه الغير وقد بدأ هذا في الواقع في النقد
لخامس ، وكانت مجلة «الكاتب المصري» نموذجاً للتأمل في
لذات والظرة إلى العالم الخارجي في نفس الوقت ، هذا التوازن
بين الرؤية العالمية وبين التأمل الداخلي اعتقد أن مرحلته الذهبية
قد تحققت في كتابات د. لويس وغيره من كبار الكتاب
والنقاد .

د. لويس عوض

هناك نقطة أود إضافتها وهي أن أكبر تطور حدث في تاريخ النقد
الأدبي وضع الأسس في العشرينيات والثلاثينيات وإلى حد ما في
الأربعينيات . وفي هذه الحقبة الثورية ظهرت أربعة اتجاهات
أساسية ، فإلى جانب الاتجاه البلاغي الذي احتفظ باستمراره
ظهرت مدرسة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وبنيت دعوة
«الأدب للمجتمع وللتغير الاجتماعي» ، وهناك المدرسة التاريخية
التي تبناها ، وهي مدرسة تفسيرية ، وهناك مدرسة الفن للفن
التي كان يمثلها الدكتور رشاد رشدي الذي جمع حوله مجموعة
من النقاد الشباب وأذكر أن الدكتور مندور رافق وقتها في مكسي
في الأهرام وكان ينادي بالانزعاج وطلب مني الانضمام إلى جمعية
النقد ، التي كرمها لئلا نرد على هذه المدرسة التي طاعت فكرة
«الانطباعية» وهاجمت المنهجية ، ورأت أن نقد القاص هو الأدب
يكون بمدى تأثيره عليك دون محاولة لتأصيل رأيك من ذلك ،
هذه المدرسة شعلت حيزاً في وقت سمى «الأوقات» ولا يزال لها
تلاميذ .

د. مهدي وهبة :

ولكن تصور د. رشاد لهذه المدرسة أنها تمارس نقداً تطليقياً ،
وهذا مجرد الإثارة بحسب

د. لويس عوض

ولكنه كان وقتها يسميها مدرسة الفن للفن ، وكان يدعو هنا
بتأثيرية ، وهذا ليس من هندي ولكنه ثابت في كتاباته

د. عز الدين اسماعيل :

الاستناد محي حتى أيضاً كان يدعو إلى فكرة النقد التأثيري .
ولوجمعنا شواهد عملية ونظرية لوجدنا أن النقد التأثيري يوشك
أن يكون السمة الأغلب على مستوى الممارسة الحظمية . ويكاد
يسقط جاحجه على المستوى الصحفي .

■ لويس عوض

بالصبط ، وهذا يكاد يشمل كل فروع النقد . وأنا أعرف أن
نقاد الفن السينمائي مثلاً قليلو الدراية بنظريات الفن ، فوجد
أحدهم يشاهد فيها ويكتب معلقاً عليه «إن الطلة قد تعوقت على
نصها»

أريد أن أقول إن الناقد هنا يسجل إعطاعات رمت في نفسه

أثناء مشاهدته للعمل الفني ، ويجد ناقداً آخر يشاهد مسرحية مثلاً
الضرايفير مثلاً ، ويتقدّها ليس نقداً مبدوياً أو اجتهادية أو فلسفياً .
بل يتقدّها على أساس ما إذا كانت المكتة في المسرحية مقبلة له أم
غير مقبلة .. اللهم أن هذه المدرسة قائمة على المستوى الصحفي
د. مهدي وهبة :

قائمة على المستوى الصحفي نعم ، ولكن اصمحوا بإضافة هنا ،
هي أن هذه الظاهرة نتيجة تأثير أناطول فرانس على المثقفين في
مصر في أوائل هذا القرن ، فقد تم حوار بين فرانس وبرونتيير .
وبرونتيير صاحب نظرية منهجية في النقد ، في حين كان فرانس
يدعو إلى الانطباعية ويبان مدى التأثير بالنص . وقد نشر فرانس
هذا الحوار وبلغ من تأثيره على المثقفين في مصر أن تكونت جمعية
أدبية باسمه ، اشترك فيها حسن رشاد ، ومحمد حسين هيكل ،
وغيرهما من كبار الكتاب والصحفيين المصريين الذين كانوا
يهجون منهجه في النقد الانطباعي .

د. سامية أسعد

لو أدتم لي ملاحظة بالنسبة للنقد الانطباعي ، إذ إنه لا يرجع
إلى أناطول فرانس بل إلى أئند من ذلك في القرن السادس عشر
عند المحوئين الذي يعد رائداً للنقد الانطباعي . فقد كان أول
كاتب يقرأ النصوص ويكتب تعليقه عليه في الهوامش . وتتمثل
هذه الهوامش انطباعاته النقدية التي جمعها فيما بعد .

أما قضية علاقة النقد الانطباعي بالصحافة فالكاتب الذي
يكتب نقداً مسرحية أو رواية أو كتاب ويشره في صحيفة يابه
بطبيعة الحال لن يكون لديه الحيز المكافئ ، لأن يتبع منهجاً معيناً
ويستطرد في تطبيقه ، ولكن في إطار مجلة متخصصة فإن الناقد
يستطيع أن يتقل من النقد الانطباعي إلى النقد المنهجي ، ويلم
بكل جوانب المنهج في محاولته تطبيقه على النص .

د. عز الدين اسماعيل

يؤيئاً لي ، من اتجاه الحديث ، أننا كما لو كنا نأخذ موقف صد
النقد الانطباعي ، وهذا غير صحيح ، وأرى أن نضع المسألة
بصورة مختلفة تصلح في نفس الوقت لتحديد مفهوم القضية
الأخرى ، وهي وظيفة النقد ودور الناقد ، صطرح القضية
بشكل أولي وشوّل .

هل النقد الانطباعي ليس نقداً ؟

وهل الناقد الانطباعي يؤدي وظيفة ما بالنسبة للحياة
الأدبية ؟

فيما كان هذا النقد غير ذي قيمة حقيقية فليس هناك داع
لأن يستمرق منا وقتاً لا يؤدي إلى إفادة في الحياة الأدبية . وقد
لم يكن للنقد الانطباعي وظيفة فكيف استطاع أن يتحدث إليه
عنداً لا بأس به من كبار الأدباء والكتاب ليس في الأدب العربي
الحديث بحسب ولكن في الآداب العربية أيضاً ، وما يزال هناك

اذن فكرة المنهج مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، ومحاولة
الأدب نفسه التطور ، ومن ثم كان على النقد المحقق بهذا
الركب

د. عز الدين حماد:

أنا أوافق عموماً ، لكن المسألة أنه مع تطور وصهور المناهج في
حقول الدراسة الأدبية وتطور هذه المناهج وحيلاتها يصل النقد
الانطباعي قائماً على مستوى الممارسة ، وأود قبل أن أطرح سؤال
مرة أخرى على الدكتور جابر عصفور أن أعطي مثلاً عملياً ، فقد
أشير إلى الأعمال النقدية للدكتور طه حسين والدكتور لويس
عوض ، وطه حين بسط مهباً للدراسة موسماً ووصفاً في
رسائله عن أبي العلاء ، ولكن هل مارس طه حسين نفس المنهج
في كتاباته النقدية عن الشعراء العرب القدامى والحديثين ، أم أن
الاتجاه الانطباعي التأثيري كان يطب عليه ؟

وبالنسبة للدكتور لويس أيضاً ، هل كتاباته عن المسرح
والشعر المعاصر تعد اطلاقاً وتعميقاً مبهجاً كما ينبغي أن يكون قدر من
الممارسة الشخصية القائمة أساساً على تكوير ثقافي تخرج فيه روحه
معتمة من المعرفة هو الذي تقوم عليه كل عملية نقدية عند
الدكتور لويس عوض بمعنى أن كل مقالة نقدية توشح أن تكون
ممارسة جديدة ، وليس هذا إلا لأنه ليس هناك الحشد القاعدي
المطرد الذي يلزمه الإنسان كلياً واجه عملاً أدبياً ، فمعرفته
أنه يبدأ من نقطة محددة وينتهي إلى نتائج معينة

د. لويس عوض :

هذا يعني دكتاتورية المنهج

د. عز الدين حماد:

لا ، أنا أقصد أنه في كل مرة هناك ممارسة نقدية وجهود جديد
مبدول يتكيف تكيفاً خاصاً يتفق مع النص

د. لويس عوض :

ولكن هذه الممارسة ليست انطباعية .

د. عز الدين حماد :

لا ليست انطباعية

د. لويس عوض :

الحقيقة أن الفيلسوف بين وبين غيره من النقاد في تقييم الشعر مثلاً
يرجع إلى أن تكوني الثقال واللبق والخيرى بمعنى صاحب
حساسية معينة لمعنى الموسيقى في النفس المعاصرة ، فعندما أقرأ
شعراً يتبع في إيقاعه شعر حداث المادية أو إيقاع شاعر كانت ظروفه
التاريخية والحيوية مختلفة منه في المئة عن ظروفنا نحن الآن وقد
ركبنا الطائرات الفعالة أحسن بأن وقعنا غريب وبالطبع اختلفت
أنواع الأصوات التي نعرض لها ، سواء أكانت موسيقى
كلاسيكية أم موسيقى الحجاز أخصف إلى ذلك أصوات أبنائنا

من يدعو إليه ويتمسك به ، وهذا أمر لابد من الالتفات إليه ،
حيث تكون العملية النقدية هي عملية فرز امطاع من قارىء
لمعمل أدبي ثم تنتهي عند ذلك ، فليس المقارىء للتلقي للعمل
الأدبي إلا أن يحدد موقفه . إذن المسألة ليست بالسطح
المتصورة ، فما رأى «الدكتور» صاعية في ذلك ؟

د. سامية أسعد

أنا أوافق ، ولعل العودة إلى استعراض تطور النقد الانطباعي تغير
هذه القضية . فهناك أناتول لوانس في القرن التاسع عشر كما
ذكره ، كما أن هناك نافداً تحريداً اسمه في كتب تاريخ الأدب
للتذكير فقط هو لوميتز رندى كتب في النقد المسرحي «انطباعات
مسرحية» ، وكان هذا الناقد عدد كبير من القراء في وقته ، وقد
ظهر هذا النوع من النقد . على الأقل في فرنسا ، في غياب
المناهج النقدية ، وكانت أول محاولات تمت في هذا المجال هي
محاولات «لين» الذي لوسى قواعد ما يسمى بالنقد العلمي
والربط - عن سبيل المثال - بين العمل الأدبي والبيئة ولورمع
المشخصون هنا الآن في الآداب الغربية إلى كتب النقد
الانطباعي لوجدوا أنها لا تصيف إليه جديداً وهذا يقودنا إلى
السؤال الذي طرحه د. عز الدين حماد : هل وظيفة النقد
وهو ماذا ينظر المثالي أن يجد في النص النقدي ؟ الواقع أنه إذا
كان هذا النص يطرح بعض الأفكار حتى لو كانت انطباعية
ولكن في إطار مبهج فإن المثالي يستفيد قطعاً من النص فقط من
حيث قراءة النص الأدبي موضع الدراسة ولكن أيضاً بالنسبة
للتخصص الأخرى ، لأن المنهج هنا يعطينا خط سيراً مستفيداً من
في معالفتي هذه النصوص ، إذن وظيفة النقد حالياً أصبحت
التعبير عن رؤيا معينة باتباع منهج معين .

وهنا تسائل : لماذا تفرض كلمة منهج نفسها ؟ في اعتقادي
عن الأقل أنه في القرن التاسع عشر كانت هناك محاولة للبحث
عن مناهج تكاد تكون علمية ، وعندما ظهرت الوضعية المنطقية
حاول الأدب أن يجد لنفسه مبهجاً يكاد يكون علمياً

وعندما نظر إلى خريطة النقد في النصف الأول من القرن
العشرين (وسوف أقصر في كلامي على النقد الفرنسي
بالتحديد) نجد أن هناك علوماً إنسانية قد تطورت ، وكلمة علم
في حد ذاتها تعني ضمناً وجود منهج ، لذلك يجب أن تكون
الرؤيا النقدية الحالية رؤياً مبهجة ، فكل نص يطرح من خلال
طريقة كتابته ، المنهج الذي يمكن أن يعالج به فنلاً وروايات نجيب
محمفوظ لابد أن تعالج من ناحية موسيولوجية ، من حيث إنها
تساور في المقام الأول حصة تاريخية معينة من حياة المجتمع
لمصرى ، ولابد أيضاً لهذه الرؤيا الموسيولوجية من أن ترتبط
بشأن التاريخي بشعب مصرى في حصة معينة . في هذه الحالة
يمكن دراسة روايات نجيب محفوظ من خلال منهج ناقد مثل
جولدمان على سبيل المثال .

العربيات والصحب وغيره ، فليلوذية الجديدة لها قطعا سياق تاريخي مختلف .

د . عز الدين اسماعيل ،

هذا لا يتناقض مع مفهوم النقد الانطباعي ، فلا يمكن للنقاد أن يستجيب للنص ويفرز الانطباعات التي ولدتها هذه الاستجابة ان لم يكن الجهار المستقل على قدر كاف من الحساسية التي هي أيضا حساسية العصر

د . لويس عوض

أرحو أن أصيب أنه حتى لو أفتلك هذه الحساسية فهي غير كافية . أنا أعرف نقاداً في مصر ، ولا داعي لذكر الاسماء ، فطرتهم سليمة ، وحساسيتهم سليمة ، ولكنهم جهال بالأدب لعربي وبالآداب الأجنبية ، وتبدو هذه الفطرة والحساسية في ومضات يحجب الإنسان بها في تقديم للشعر والمسرح وشعر أن هذه الحامة جميلة ولكنها غير مثقفة ، ولذلك نرجع مرة أخرى لموقف ناقد مثل ماثيو أرنولد حين يتكلم عن الحساسية فيقول إن وظيفة النقد هي اكتشاف ما يدخل التراث مما لا يدخل التراث . أريد أن أقول لا يمكن أن يكون هناك نقد انطباعي لأن هناك انطباعاً جيداً وانطباعاً رديئاً . وإدراكاً لربما النصوص الجديدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته قدرة على الحكم السليم ، وعندى أن ناقدنا انطباعياً مطلقاً مثل أناتول فرانس يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أثق في ~~نقدنا~~ ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته السليمة ، لأن الفطرة كما ذكرت ، غير كافية .

د . محمد روية

لو سمحتم أكمل هذه الفكرة . عملية النقد الانطباعي عند الناقد المثقف تمر بمراحل ، بمعنى أن هناك انطباعاً أولاً ثم ابتعاداً وتأملأ ثم خلاله الاعتناء بنظريات أدبية منهجية عامة ، ثم العودة إلى النص ومزج الانطباع بهذا الاعتناء ، وهذا ما كان يسمى بالنقد المحدد في أمريكا affective fallacy ، أي المغالطة التأثيرية ، بمعنى أن الاندماج في النص لا يعني تعجير بعد متصف أو مستير . إذ أنه في الواقع هناك ثلاث مراحل . مرحلة انطباع ثم ابتعاد ثم عودة بالنظرية وهذه النظرية تؤدي إلى فكرة أن لنقد شيق ، الأول هو النقد الذي يلتزم بالنص ويعتبر وليد هذا النص إلى حد ما ، وأغلب النقد الأدبي تاريخياً هو أصلاً تأملات في نصوص أدبية . وهناك ما يسمى علم الأدب أو نظرية الأدب أو فلسفة الأدب ، ويكون الشق الثاني للنقد ، وأحياناً يمتزج الاثنان ، وأحياناً تحدث تفرقة . فالناقد قد يكون باقياً للنص أو متأملاً أو مفلساً لنظريات نقدية عامة . فإنا رأى الدكتور جابر . ؟

د . جابر عصفور ،

الحقيقة في ملاحظات على هذه القضية ، هناك بالتأكيد تفرق

بين الانطباع الأول الذي يرد عند الناقد كحلم بسيط تبدأ به العملية النقدية . ويطلق عليه الانطباعية كأنحاء نقدي أريد أن أعامر وأسميه منهجاً نقدياً ، لأن الناقد في النهاية لابد أن يستند على أسس معرفية وأنتولوجية ، والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يفامر بمجموعة من الأحكام الاعباطية ، ولكن ناقد الانطباعي بالمعنى الحقيقي هو لدى يملك مجموعة من التصورات المعرفية والأنتولوجية تختص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت . مثلاً ، إذا كان هذا الناقد يتصور أننا نعيش في عالم ليست الحقيقة فيه مطلقة وليست ثابتة ولا مطردة . وفي قائمه على نوع من التغير المستمر ، هذا الناقد بالتأكيد سيكون لانطباعيته شكل منهجي مادامت هناك الأسس الأنتولوجية والاستنولوجية لهذا المنهج ، وهذا تصبح القضية في نهاية قضية منهج . وأظن أن هذا يعود بنا إلى الخدر الأساسي لهذه الدولة وهو إشكالية الانجذبات ، وذلك لأن قضية الانجذبات النقدية لم تكن مطروحة قبل الحرب لعامة المثابة أو قبل ١٩٣٦ ، بهذه الحدة التي طرحت بها هذه الأيام .

وحق نستطيع أن ندفع بالحديث عن إشكالية الانجذبات إلى الامام قليلاً ، لابد أن نذكر بعض النقاط ، وهي من قبيل الأوليات ، ولكنها يمكن أن تثير المناقشة

النقد في النهاية هو نشاط ذهني يتحرك ، صراحة أو ضمناً ، متطابقاً من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، وعلى أساس من هذا التصور يتولى الناقد درس العمل الأدبي ، محلاً ومفسراً ومقياً ، مع اختلاف هذه المستويات الثلاثة ، هذا لابد أن يؤدي إلى نتيجة مهمة ، وهي أن النشاط النقدي لابد أن يعتمد بالضرورة ما دامت التصورات المحددة لنشاط النقدي متعددة . وإذا تعددت الانتقادات أو النتائج النقدية نتيجة لتعدد التصورات فالمشكل هنا ليس مجرد مشكل عقل تجريدي ، وإنما هو مشكل متصل بالتصورات التي تحكم حركة الناقد نفسه إلى العالم ، وبعبارة أخرى لا نستطيع إزاء أي ناقد كبير أن أفصل الممارسة العملية النقدية له داخل العمل الأدبي عما يمكن أن أسميه بنظرة هذا الناقد إلى الكون ، وكما أنه لكل أصيب عظيم نظرة إلى الكون فإن لكل ناقد عظيم نظرة إلى الكون أيضاً .

السؤال الذي أطرحه وهو الذي يثير قضية إشكالية الانجذبات ويضعنا في قلبها هو .

إلى أي مدى يصح الربط بين تصور الناقد الأدبي عن العمل وتصوراته عن الحياة ؟ وهل الأزمة التي نعانيها أحياناً في النقد ناتجة عن نوع من الانفصال بين التصورات الفلسفية التي تحرك الناقد في الحياة والتصورات الإجرائية التي يتعامل بها ؟ كأن يكون الناقد شخصيتين في نفس الوقت . بمعنى أن سلوكه

وعى وتصور خاص للأدب يمكن أن يجعله في كلمة
التصريح. وهذا يستحيل أن يتوصل لأن الناقد والمؤرخ
الذى سبى مندور سيواجه إشكالا آخر يتطلب حقائق
أخرى لخطه غير تلك التى استخدمها مندور. وهنا ربما
تكون القضية الأساسية التى نجسم هذه المسألة هي: أين
المشكل الذى يواجهه الناقد، والذى يؤدي إلى تعدد
الانجماوات؟ وكيف يحل هذا المشكل؟

لويس عوض:

أولاً أنا لا أصل بين النقد والخلق، فالأزمة التى يعاني منها النقد
يعاني منها بصفة أساسية الخلق أيضاً. وإذا كان هناك إحباط في
تاريخ النقد الأدبي في مرحلة أو أكثر فهناك أيضاً إحباط مواز في
الخلق. ونكاد نقول إن الأسباب هي هي، ولأننا نستطيع أن أصبح
يدى بصفة تقريبية على شيء مما يحدث في المجتمع المصري، على
الأقل بالنسبة لجهود المفكرين والنقاد وأصحاب الأدب
الإبداعي. نلاحظ مثلاً بالنسبة للعقاد أن العقاد الشمخ هو عقاد
العشرينيات وليس العقاد الذى يدرس في المدارس. العقاد
الذى دخل تاريخ الأدب العربي هو العقاد الذى كتب
«الفصول» و«مراجعات في الأدب والحياة» و«مطالعات».
وربما كان آخر هذه السلسلة هو ما كتبه عن سعد زغلول، وبكى
هذا العقاد غير معروف وغير معترف به. إذن هناك محاولة من
جانب بعض المثقفين لمواجهة التخلخل القائم في المجتمع، فكما
حدث مد ديمقراطي ثم انحسار له يشعر المثقفون بالإحباط عندما
يسود مولوج الفلسفة الاجتماعية. ونفس الموقف بالنسبة لعقده
حسين، فالذى يدرس في المدارس ليس طه حسين الذى كتب
«في الشعر الجاهل» أو «مستقبل الثقافة في مصر» بل يكرر هذا
الجانب قد بدأ يظهر هذه الأيام فقط، ونجد اسم يحسونه بكثير
من المحسنات البدئية لكن يعملوه سائفاً، أما طه حسين فنرى
فتكاد تقول أنه يختلف عن طه حسين الذى نعترف به المؤسسة
الاجتماعية، والذي بدأ بعد ازمنة الكبرى يتصالح مع المجتمع إلى
حد ما

نفس هذا الكلام يتعلق على هيكلي الذى بدأ يمان حاك
روسو ثم انتهى في الثلاثينيات إلى شيء آخر

د. محمدى وهبة:

نود أن نعرف ما تعريك لكلمة ثوري التى جاءت في سياق
كلامك عن الناقد الآن

د. لويس عوض:

الناقد والخلق، وليس الناقد وحسب. والثوري هو كل من يريد
أن يغير المجتمع، شكلاً ومضموناً

د. محمدى وهبة:

المجتمع إذن وليس الأدب؟!

وتشكيره ونظرته إلى الحياة تأخذ شكلاً، وعندما عارض الكتابة
النقدية يتحول إلى شخص آخر، كأنه دكتور جيكل ومستر
هايد، انعقد على سبيل المثال - وعم كل المقولات الرومانسية
التي يشر بها - نجده يختلف على المستوى التطبيقي فيستحدم في
بحرياته لتطبيقية نراث القدي وهو ناقص تماماً للرومانسية،
وكأن هذا قسم في الشخصية على المستوى النقدي

مهل منكم، الانجماوات راجع إلى أن بصورتنا النقدية
ومناهج لنقد لا زالت حتى الآن مخلوبة من الآخر، وأعني النقد
لأورف. وأنها لا تزال على مستوى سطح الوعي فلا تمثل قاعدة
أساسية تؤدي إلى نظرة كلية في الشاط والممارسة؟ هذا أمر، أما
لأمر الثاني فربما عندما ينتقل إلى مستوى هذه المناهج وهذه
التصورات المأخوذة عن العرب يبرر هنا بالضرورة عصر
الانحيار. ومع أنى لا نستطيع أن فصل هذا العنصر عن وعي
النقد وعن نظره إلى الحياة. إلا أنني أريد أن أطرح سؤالاً يبدو
أكثر إشكالاً: هل هناك صعوبات تواجه الناقد في عمليات
لانحيار هذه؟ لأنه أحياناً يكون ازدهار التيار النقدي ازدهاراً
سطحياً فحسب، بمعنى أن الناقد قد يضطر إليه استجابة لحركة
عامة في المجتمع أو نتيجة لأوضاع أكثر تعقيداً، دون أن يكون
التيار النقدي صادراً عن وعي حقيق أو قناعة حقيقية. أحد
الناقد، فتكون النتيجة هي تعريب النص، وبدلاً من الحديث
عن المقولات ابشيرة في النص يتحول النص إلى عملية شكلية أو
بيولوجية وهذه مجموعة من الإشكالات التى قد تتطلب حديثاً
صويلاً، ولكن القضية الأساسية التى أريد أن أركز عليها هي
مشكل الانجماوات هذه، من أين ينشأ هذا المشكل؟

وكيف يحل؟

وما الأسس التى يقوم عليها ضبط هذا المشكل إذا صححت هذه
التسمية؟ ومن ثم يأتي السؤال الأعظم: أين توجد سلامة التيار
النقدي؟ هل ترجع هذه السلامة إلى العمل الأدبي منفصلاً عن
وظيفة له في الحياة؟ أم أن الفائدة لومى إلى شيء يعانى بحقه
الانجماوات المستورد غالباً في الواقع الأدبي؟

لو طرحنا كل هذه الأسئلة، في تقديرى، نكون قد
أصبحنا في قلب الإشكال. وقد نستطيع أن نحله ونصل
إلى تفسير لما قاله د. لويس عوض عن عدم تواصل
الدكتور مندور، وأنا أرى أنه مستحيل أن يتواصل مندور
بسبب أن الإشكال الذى كان مطروحاً عليه ليس هو
لنفس الإشكال المطروح على الأجيال التالية له، فقد كان
مندور يتطلع من وجهة نظر تصويرية في فهم الأدب،
فالأدب عنده وجدان حار، تعبير عن مشاعر متدفقة،
ومن هنا وقف مندور وقفة صلبة جداً في وجه أى تراث
نقدي يشم منه رائحة التنظير المنطقي، وكانت كراهيته
للتنظير المنطقي كراهية حادة جداً، وسبه لقدامة بن جعفر
وغيره معروف. هنا مندور يتعامل مع التراث من خلال

د . لويس عوض

الأدب لا يتصل عن المجتمع وليس نشاطاً في فراغ الأدب والفن والمكر والسلمة والإصلاح الاجتماعي .. كل هذه الأشياء أدوات للتعبير الاجتماعي ، ليست مجرد فتاريا .

د . مجدى وهبة :

والتعبير الاجتماعي ليس في فراغ ، فهناك دائرة كبرى ثم أكبر ..

د . لويس عوض

هناك واقع موجود . أمة تريد أن تتطور وأن تسترد كرامة الإنسان وأن تجد مكانها بين الأمم وأن تحسب تراثها وتروى ظروفها ، هذه كلها أشياء ملموسة ولا نستطيع أن نقول إنها في فراغ .

د . مجدى وهبة :

هذا تعريف الثورية ادن ؟

د . لويس عوض

نعم الثورية هي التعبير من التحلف إلى التقدم

د . مجدى وهبة :

حس ، وما التقدم في هذا السياق ؟

د . لويس عوض

لتقدم في هذا السياق هو أن تكون مختلفاً فلا تصبح مختلفاً ، أن تكون مستعداً اقتصادياً فلا تصبح كذلك ، أن تكون مختلفاً فلا تصبح مختلفاً . هناك ألف معنى .

د . مجدى وهبة :

هذا أوسع من معنى التقدم الأدبي .

د . لويس عوض :

أنا أقول إن كل هذه الأشياء نخدم شيئاً واحداً هو الإنسان ، فأنت لا تستطيع أن تقول إن هناك نشاطاً من أى نوع إلا أن يكون إنسانياً ، سواء أكان سياسياً أو أدبياً أو نقدياً أو فكرياً أو فلسفياً أو مادياً ، بمعنى أنه حتى العامل الذى يجرى إذا لم يكن عمله في خدمة الأمر نشاطاً إنسانياً فإنه يكون نشاطاً في فراغ . لذلك أعتقد أن الأدب الثورى والفكر الثورى والسياسة الثورية ، يجب أن يكون هدفها جميعاً الانتقال بالمجتمع وتعبير المجتمع ، فرداً وجماعة كلياً وجزئياً ، من مرحلة التحلف إلى مرحلة التقدم . وإذا سألت هنا ما التحلف وما التقدم لأجبتك بنفس الإجابة : إن هناك أمماً متحلفة وأخرى متقدمة ، ومعايير التقدم واضحة . بالطبع التقدم الكامل غير قائم ، ولكن أتكلم بوجه صم

د . عز الدين اسماعيل :

ربما يكون هذا طرحاً للفصية على المستوى الاجتماعي والسياسي ، وأنا أتصور أنه بالاصافة إلى هذا هناك بعد آخر لا أدرى مدى

أثره وفصاليته ، وهو المد المعرفى فلو أن هذا البعد الاجتماعي الثورى قد تحقق في واقع الحياة على كل المستويات ، فهل هذا يمنع ابتداء من تلقائية فطرية طبيعة ؟ أم يتطلب بصفة عامة أساساً معرفياً جيداً يدعم هذه الثورية ، ويكون هو المعيار الأدبى من الصهاى لها ؟ وأنا في الحقيقة أختص من مفهوم الثورية وحدها ، لأنه قد يعقبا انتكاس ، فإذا توالى الثورية والانتكاس لوجدنا أننا في نفس النقطة التى بدأنا منها ، كأننا نصنع موجات صعود عابية ثم هبوط معاجي ، والمحصية الأخيرة هذه الحركة هي العودة إلى نقطة البداية ، لكن لو أن هذا كله قام على أساس معرفى مطرد ومتنام لكان يمكن أن نأخذ الحركة شكلاً مطرداً في النمو .

د . لويس عوض

المعرفة جزء من الثورية ، فهناك معرفة ثورية ومعرفية في فرع .

د . عز الدين اسماعيل :

أريد أن أقول إنك لو نقلت هذا إلى الحقل الأدبى والفن الأدبى ، فقد نجد أن الظاهرة تحققت ثورتها على ذلك النحو في فترة من الفترات يصعد الصوت الثورى (طه حسين في فترة العشرينيات والثلاثينيات) ثم يهبط حدة ثورته . ثم يصعد صوت آخر ثورى ، ثم يشارل ، ونقد ذكره . لويس أن كتاب مدور كان بدون ذرية ، وإذا أمعنا النظر نجد أن كثير غيره من الكتب التى طرحت في أزمنة مختلفة لا توجد لها ذرية ، والسبب هو أن هناك طفرات عالية من التقدم الثورى بالمعنى الذى طرحه الآن ، ولكنها بعد وقت قليل ينتهى دورها وظلها وتأثيرها . ويصبح المطلوب هو أن نبدأ مرة أخرى من نفس البداية ، ونظير العملية القلبية تدور في نفس الدائرة ما بين صعود وهبوط

د . لويس عوض .

أنت في الواقع تنسى شيئاً هاماً وهو أنني لست متشائماً بهذه الدرجة . فأنا أعتقد أننا كنا قد خرجنا من عبادة الطهطاوى . فطه حسين ابن لطفى السيد ، وطفى السيد ابن على مبارك ، وهو مبارك ابن دفاة الطهطاوى ، وذلك رغم اختلافات الى بينهم ، وكذلك فإن مدور ابن طه حسين ، أريد أن أقول إنه رغم هزيمة طه حسين في بعض النقاط فليس معنى ذلك أنه هزم في كل خطوط الحياة ، هذه نقطة ، أما النقطة الأخرى التى أشرت إليها بالنسبة لقنوات الهبوط فأعتقد أن لها تفسيراً آخر ، هو أن الهرمية النسبية أو كثرة الانتكاسات والاضطرابات في مسار المجتمع المصرى ترجع إلى نظام التعليم ، فإذا تأملت ذلك لنظام وجدت أن يراعى فيه دائماً أن تبقى القاعدة متحللة ، دائماً النسبة محفوظة فقد كانت قبل الثورة سبعون في المئة من الأميين وظلت كذلك بعد الثورة . فهناك ما يشبه نوعاً من التدوير الاجتماعي لتحديد من اجتماع المصرى بحيث تستمر القاعدة الصحيحة من أبناء الشعب معزولة عن القيادة ، لذلك تكثر الاضطرابات في مثل هذه

معاكس . أي أن الاتجاه إلى الفردية قد أدى إلى الواقعة التي تمثلت في المقام الأول في النظر إلى المجتمع والوحدات الاجتماعية باعتبارها أساس المادة الأدبية . وإلى جانب هذه الثورات الثلاث نجد أن السيرالية أيضا كانت ثورة بمعنى الكلمة . والملاحظ أنه كلما حدثت ثورة في مجال الأدب واكتفى بظهور عمل أو أعمال أدبية قصمت جديدا في هذا المجال وهذا الجديد هو المؤثر على وجود انطلاقة ثورية ورغبة في التجديد ورفض للقديم . ولكن ما هي علاقة هذه الحركة التاريخية بالمعرفة ؟

أرى أن المراحل التي نحدثنا عنها تشكل حلقات مترابطة تغطي كل منها إلى ما يليها وتكمل ما انتهت إليه سابقتها ، ولكن هذا الجديد هو أساس المعرفة التي تتطور لتشكل مرحلة صاعدة ثم تهبط عندما يجد المجتمع نفسه الذي يفرض هذا الأدب أنه لا يعبر عنه لأن الأدب نتاج للمجتمع ، وذلك رغم كل ما يقال عن فردية الفنان المبدع ونظرية الفن للفن . إذن هناك اتصال واستمرارية وأعمال جديدة تعد مؤشرا للثورة وإذا انتقلنا إلى مجال اسعد الأدبي محاولين الإجابة على تساؤل الدكتور جابر نجد أن دارسي الآداب الأجنبية يشعرون بضرورة النقل من الغرب إلى مجال النقد سواء في المجال النظري أم التطبيقي ، وتارة دالما قضية المصطلحات ، فنجد أن الدكتور لويس عندما أدا مقال العدد الأول من المنة الذي يتبع المسج النبوي في تحليل الشعر ...

د . لويس عروص :

أنا لم أذن المقال ، ولكن ملاحظتي هي أنه يتجه إلى الناحية الشكلية ، وأن هذا يعد آخر مظهر من مظاهر التمسك بمسج المدرسة الشكلية في نقد الأدب .

د . سامية أسعد :

أيا كان التفسير ، فهو مأخذ ، وهو قد يقول إنه إبداء ، وقد ترجمت كتب من البيروية إلى العربية وقال من قرأوها لمهم لم يفهموها ، لا أدري مدى صحة ذلك ...

د . عز الدين اسماعيل :

هذا صحيح

د . سامية أسعد :

الواقع أننا كترجمين عندما نتعامل مع هذه النصوص نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هي اللغة ، ونضطر إلى توجيه كل اهتمام إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة نضعها مضموم وبعضها نقده إلى العربية غير متيسر

د . محمدي وهبة :

أبسط هذه المصطلحات كلمة Roman فهي اليوم لا تعرف إذا ما كانت ترجمتها الصحيحة هي قصة أم روم

المجتمع . وأن اعتقد أننا يجب أن نتكلم بصراحة عن أنفسنا وعن عيوبنا حتى نعرف سبب هذا الانتكاس المستمر هذا إلى جانب أن لنا وضعنا فريدا ، فنحن في علقف هو التي تتقاذفنا الدول الاستعمارية وليس لنا حظ اليابان مثلا في أن يكون موضعنا في ركن مهمل من الكون ، خال من المواد الأولية فلا يجد الاستعمار له مصلحة في احتلالها . لذلك فهم قد دخلوا عصر الصناعة بعدنا وتفوقوا علينا بمراحل . لكننا نحن بؤرة للمؤامرات الدولية وكل الدول الاستعمارية تريد أن تجند ولاءنا فإذا لم تكن إنجلترا كانت فرنسا أو روسيا أو غيرها .. أريد أن أقول أننا معطوبون . فشنى الثورات سحق الشعب المصري ولا يستطيع أن يكافحها إلا إذا قامت فلسفة حقيقية قومها أن قوة القيادة من قوة القاعدة

د . محمدي وهبة :

من يأتي هذا من فلسفة أم من طفرة أو انتفاضة شعبية مباشرة ، وإذا لم توجد الانتفاضة فهل تعرض الثورة ..

د . لويس عروص :

لا تعرض لنا ضد هذا ..

د . جابر عصفور :

بالتأكيد هناك بعد اجتماعي لمشكل الاتجاهات ، إنما قبل أن ننتقل إلى العنصر الاجتماعي أو الاقتصادي أو البيئي الحركة لمشكلة ، لماذا لا نشخص أولا المشكل على المستوى الأدبي دون إدخال الأسس الاجتماعية المنتجة له ؟ وإذن فما هي بالضبط مظاهر الإشكال على مستوى تعدد الاتجاهات أولا ؟

د . لويس عروص :

يأتي في المقدمة ما ذكره د . عز الدين اسماعيل عن نقص الأساس المعرفي ، أو نقص المعرفة الموضوعية الخلاقة ، وهي الخامة الأساسية التي يفرم عليها التظيم ، فإذا كان كل شيء يعد ناير فكيف يتأتى تحصيل هذا الأساس المعرفي .

د . سامية أسعد :

انطلاقا أيضا من كلام د . عز الدين اسماعيل عن فكرة الثورة وحلقتها بالمعرفة ، وسوف أستمع بمثال مستند من تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بالذات ، فحينما نظر إلى خريطة الأدب الفرنسي في ذلك القرن يجد أن هذا الأدب مر بثلاث ثورات ، الأولى ، لثورة الرومانسية والثانية الثورة من أجل الواقعية ، أما الثالثة فكانت الثورة الرمزية ، إذا جاز التعبير ، ولابد أن نأخذ في اعتبار حركة التاريخ نفسها ، القائمة على المد والجذر ، ولكن حلقات التاريخ كلها مترابطة بمعنى أنه لولا وجود الكلاسيكية والبيوكلاسيكية لما قامت الثورة الرومانسية ، وكما يوجد بكل فعل رد فعل فإن الرومانسية كانت ردا على الكلاسيكية كذلك التوسع في الرومانسية والتعمق في التزعم الغنائية والبحث عما يكون داخل الوجدان قد أدى إلى رد فعل

د سامية أسعد :

على هذا ، وهناك مضمون الحياة نفسه وقد تغير للدرجة أنه تحسر بأنك جزء من الإنسانية الكبرى وبالتالي لابد أن تجري حواراً مع الإنسانية الكبرى ...

د محمدى وهبة :

ولكن لماذا تبحث عن المعاصرة مع أوروبا والغرب عامة ولا تبحث عن المعاصرة مع الصين أو مع الهند أو أفريقيا السوداء

د. لويس عوض :

فلجرب ، فأنا لست ضد التجربة ، ونحن الآن نتكلم عن التقدم والتأخر فإذا كنت تريد أن تكون في مستوى رامي مثلاً فلا يس

د محمدى وهبة :

لا يس هذا ، ولكن اعترضى دائماً هو البحث عن صيغة خارجية عن ذاتنا ، أنا لست ضد المعاصرة ولكنى أقول إننا نستطيع أن نستمد المعاصرة من تجربتنا في الحياة.

د. لويس عوض :

وما هي هذه التجربة ؟

د. محمدى وهبة :

الإجابة عن هذا هي التي تفجر النظرية النقدية

د. لويس :

المشكلة أن أى فكرة غير مألوفة لدينا تعتبر نوعاً من الكفر والتجديف .. هذا هو واقع المجتمع المصرى ..

د. جابر عصفور :

اسمحوا لي بهذا نكون قد وضعنا المشكلة بصورة تبعثنا عنها من المؤكد أن حركة الناقد في البحث عن صيغ جديدة مرتبطة ، ابتداءً ، بإدراكه لواقعه ومشكلات هذا الواقع . وكمية الإدراك هذه هي التي تجعل الناقد يتوجه مثلاً صوب التحليل المسمى للأدب ، أى صوب لا كان ، أو صوب لوسيان جولدمان ، أو شتراوس أو بارت

د. لويس عوض :

أو صوب القرينة المصرية مثلاً هل يوسف ادريس عندما قال إن الدراما مؤصلة في مصر لأن المسامر مسرح كامل مختلفة وإنما غير مدين للمسرح الأوروبي ولا يجب أن نأخذ به ، بل يجب أن نتجه الى تراثنا

د. جابر عصفور :

لو أدت لي أكمل فكرتي بما أن الحركة هي الانطلاق من الواقع ، فالناقد يبحث في أشكال الاتجاهات الغربية (بالمعنى الشامل جداً للاتجاهات الغربية) عما يجعل له شكلاً موجوداً في الواقع ، وفي نفس الوقت يبحث في تراثه ، بمختلف صور هذا

فعلاً ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية العربية غير كاملة الآن استطاع الاطلاع عليها في لغتها الأصلية وهنا نجد أن الناقد الذي يتسكن من القراءة : عن النبوية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلاً ، في النص الاصل ، هذا الناقد حسه يجد صعوبة في تطبيق هذه المناهج على الأدب العربي وإذا ما سبقها فإنه لابد أن يورد حيزاً في نقده للدانية وللترعة التأثرية . والحقيقة أنني عندما تكلمت عن المنهج كنت أقصد أن نأخذ بمنهج كمبر ووسيلة وليس كناية . بمعنى أنني كناقد إذا ما طبقت منهج بارت أو جولدمان أو فرويد حتى ، فلا بد أولاً أن -أحدد هدفي- وهل يقتصر على تطبيق المنهج فحسب ، عندئذ سوف أنتهى إلى النقطة التي أنتهى عندها د. لويس عوض منذ قبل وهي التحليل الشكلي البحث ، لكن لابد أن تكون العاية هي رؤية ذاتية توجب هذه العلاقة بين الناقد والعالم وهذا ما يميزنا عن آخر رغم أن كليهما يطبق نفس المنهج

د. محمدى وهبة :

وأنت هذا ذكرني بقضية أخرى ، ما المدافع إلى البحث عن هذه المخططات الفلسفية ؟

ولماذا يبحث الناقد المصري بكل الوسائل عن أحدث النظريات لتطبيقها ، النبوية مثلاً أو الشككية ، أي الكلاسيكية والرومانسية وكل هذه انبئات المستوردة ، ولماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع التي أو عن الواقع الأدهى المصري البحث أو العربي البحث ؟ ما هو السرى هذا ؟ وما هو المدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟

وعلى ، كما هو الحال في فرنسا أيضاً ، أن الثورة على فكرة أو على زعة هي البحث عن المطلق ، أو هي اكتشاف مطلق جديد ، هذا ما لا نستطيع فهمه .

د. لويس عوض :

هناك سيان ، أولاً أن محاولة المعاصرة أمر مشروع جداً للجميع ، ومن غير المعقول أن تطالب الناس بالمرعة لمرء أنك تخشى الحوار .

د. محمدى وهبة :

أنت تفترض هذا السبب ، الخشية من الحوار ... من الجائز أن المطلوب هنا هو الحوار مع التراث ، أن يبدأ المرء نفسه

د. لويس عوض :

بمع هذا صحيح أن يبدأ الإنسان الحوار مع نفسه ، وهذا يقودنا الى السبب الثاني الذي أود أن أذكره وهو الانقسام الثام بين الماضي والحاضر . الماضي الذي تمحله رسمياً لا مفرى له في حياتنا اليومية أو لعملية أو في سياق تاريخنا المعاصر . عصر الملكية أو حتى لركية أصبحت معبردى موضوع لما نالك بالأجيال السابقة

د. لويس عوض :

ولماذا لا نقول أيتها الأصالة لكم من الجرائم ترتكب باسمك ؟ أنا أقول لك مثال بسيط طه حسين معلم عربي أم لا ؟

د. جابر عصفور :

مؤكد .

د. لويس عوض :

لكنه لم يكن يقول لنفسه أريد أن أصبح أصيلاً أو غير أصيل . أنا هنا أمام رجل مشغوب للأدب العربي ، ومشغوب للتاريخ العربي الإسلامي مشغوب أيضاً للثقافة الأوربية ، وعندما يأخذ من هنا أو هناك فإنه يجد داخله هذا العربي ، ولتصفيه والكيمياء تحدث داخله دون استعارة الكليشيات ودون أن يقول واقعياً وما يحتاجه . وأنا مهم بهذه النقطة لأن هناك أناساً كثيرين من الذين يوقنون التقدم باسم الأصالة ، ويقول لك هذا ليس نابعا من واقعنا بينما نجد ... في حياته اليومية لا يستعمل غير الأشياء المستوردة .

د. جابر عصفور

ولكن هذا مستوى آخر ، ولو أذنت لي ، تشويه (إبداء) الخلاق ليس الغاء لحقيقته وأصرب لك مثلاً .

د. لويس عوض :

الأصالة ليست كلاماً . الرجل العظيم ليس بحاجة إلى من يعبه أو يذكره بأنه هو هو ويستطيع أن يحول الآفاق ، هيودوت جاء مصر وخالفها ولكنه بظل يونانياً ، في نهاية الأمر أريد أن أقول أنك لست محتاجاً إلى أن تذكر الناس باستمرار بواجبهم الوطني نحو قرائهم .

د. مجدى وهبة :

لكن هل تفعل العكس ؟ بمعنى أنك إذا توصلت إلى الأصالة بهذا المفهوم لماذا يحدث عندما تستورد هذه النظريات الحديثة .

د. لويس عوض :

أنا لا استورد ، بل أنظر للتراث الأوربي على أنه ملك لي

د. مجدى وهبة :

ولكن هذا التراث مدارس مختلفة ..

د. لويس عوض :

أنا أنظر للحضارة الأوربية كلها ، ليست مجدى هقد ، سر . أكان هذا في الموسيقى أو العبارة لأنى أعتبر أن أعلى نوع من الحضارة لا يوجد إلا لأنه يحافظ على ما هو إيجابي في الحضارات السابقة .

د. مجدى وهبة

حين كيف ترجمت كلمة Intellectual إلى اللغة العربية

التراث عما يحل له هذا المشكل أيضاً . هنا تصبح حركة الناقد ، على الأقل الناقد المتوازن ، كمن يقف في منتصف خط يتجه إلى الناحية الأخرى من البحر ليأخذ منه ما يحل مشكله ، ويتجه في نفس الوقت إلى الماضي ليأخذ ما فيه وحل مشكله . أما القضية التي طرحها الدكتور لويس عن يوسف ادريس ومسرح السامر ، فهذا لا يكون ما فعله يوسف ادريس صادراً عن وجهة نظر محددة هو البحث عن كيفية أخرى لتجاوز أشكال الخفاكة في التعامل مع الماضي وفي التعامل مع العرب . وإذا كان محفوظ قد حاكى (في مرحلة من مراحل) الشكل الكلاسيكي للرواية ، فهذا لا يكون السؤال المطروح عند يوسف ادريس هو كيفية وصل طرفي الخط لإبداع شكل أدبي متميز . وما فعله يوسف ادريس ليس محاولة منفردة بل جانب من محاولات متعددة على مستوى الإبداع ، فهناك محاولات الصديق وسعد الله وبوس في الإفادة من أشكال تراثية لتأصيل بيئة درامية مختلفة وفي الرواية نجد محاولات أخرى مماثلة . وبالنسبة للشعر هناك القصيدة المدورة والمصطلح نفسه من مصطلحات لثراث وليس مزجاً مثل مصطلح الشعر الحر أو قصيدة النثر . وعندما أسم كل هذه المحاولات معا - على مستوى الشعر وعلى مستوى القصة وعلى مستوى المسرحية لابد أن أطرح السؤال لماذا لا نكون مواجهاً لحركة جديدة في الإبداع تبحث عما تسبب بالأصالة ، كما لو كان الأديب يحاول في هذه المرحلة إبداع شكل خاص به يصل ما بين طرفي الخط ، الماضي والحاضر ، تراثه والمجاز العالم الآخر في الغرب . ولعل الأديب العربي (لو واصل هذا الاتجاه) يصل إلى الجواز مثل الجواز جارسيا ماركيز في مائة عام من العزلة ، التي تعد من أعظم للإنجازات الأدبية المعاصرة في العالم ، لسبب بسيط هو أن ماركيز رجع إلى تراث بلده وإلى وعيا الأسطوري ، وخلق منه شكلاً جديداً يفيد من كل متاح ، لكنه يظل شكلاً متميزاً ، أعني أنه ، ليس شكلاً جويس أو آلان روب جويه .

ويمكن من هذه الزاوية أن تكون دعوة يوسف ادريس - إذا وصفت إلى جانب بقية الدعوات - مؤشراً على الأصالة في مجال الإبداع ، كما يمكن أن تشير إلى أن هناك وضعاً مماثلاً - على مستوى النقد - ودعته الآن من قضية الموضة لأن الموضة توجد عند من لا يثق بنفسه فيحاكي البيوت ويطفها ، ومثل هذه العملية السلبية تتميز بأن الناقد يحاكي مشجعاً فون افرك أنه الفلسفة ، فيتوقف عند مستوى الإجراءات السطحية ولا يلتفت إلى المفولات التصورية التي تصنع المسح . هذا على مستوى السلب إيا على المستوى الموجب فإن الناقد العربي كالأديب ، وكما يحاول الأديب العربي خلق شكل خاص به ، كذلك الناقد قد يحاول محاولة أخرى لتأصيل ، لوصول طرفي الخط أعني الماضي والحاضر ، والتراث العربي . صحيح أن هذه المحاولة في الوصل لم تكتمل بعد . ولكن علينا أن نسأل كيف نساعد في الحركة إلى الأمام ؟

جميعهم يشتملون داخل أجرومية واحدة هي الموسيقى الكلاسيكية

د. عز الدين اسماعيل

قترب مرة أخرى من موضوعنا الأصلي ، فقد استعرضت الدكتوراة سامية تطورات الأدب العربي في القرن التاسع عشر وكيف كانت هذه التطورات حلقات مترابطة في هذا الامتداد التاريخي ، وأريد أن أنتقل من هذه النقطة إلى أثر التطور العلمي بمعنى pure sciences ، منذ ذلك الزمن وحتى وقتنا هذا ، المسمى بعصر العلم والتكنولوجيا على الأدب ، ويبدو أن اندماج الأدبية والفنية عامة ، حتى في القرن التاسع عشر ، بدأت تتأثر بنظريات طرحت في المجال العلمي انصرف ، بل على مستوى القرن التشكيلي نجد أن نظرية تحليل الصور تؤثر في معيار مدرسة مثل التأثيرية ، ونلاحظ تكرار هذه التأثيرات في المدرسة التجريبية أو التكميلية ، مثل فكرة الزمن ونظرية الزمن والمساحة والمراع وما إلى ذلك . أي أن هناك مفكراً عظيم كان يتطور خلال هذه الحقبة في مجالات بعيدة عن الأدب ثم يعكس أثره على تناول الأدبي والرؤية الأدبية ، وبالطبع فإن هذا التعامل بطور منه المسح النقدي الملائم .

ونجد أننا في القرن العشرين قد أصبحنا أكثر ديمانياً في التطور العلمي وفي طرح الفكر العلمي على كل استنويات ، وفي دفع الناس إلى الوقوع في دائرة التكنولوجيا ، بحيث تكون هي الصواب الحقيقى لأي حركة أو لأي إبداع أو لأي تصور باشي من فكر علمي ، ويسرى نفس المنطق على الأدب والنقد بالضرورة ، ولذلك فإن الأدب قد وجد نفسه في مأزق كبير في إطار هذا العصر التكنولوجي الممنوع في هذا الاتجاه ، وكيف يمكن للنقد (في مثل هذا العالم الواقع في دائرة التكنولوجيا والتفكير العلمي) أن يظل يعمل من هذه القاعدة العلمية ، في تأسيس نظرياته واتجاهاته وأفكاره وربما يبدو هذا واضحاً في كل التيارات النقدية المعاصرة التي تسعى إلى تأكيد عصبها عن طريق الوصول إلى القوانين الكلية الصابغة لحركة لإبداع وكيفية تحقيقها عملياً في العمل الأدبي ، حدث هذا التطور في العالم الغربي كنتيجة حتمية لتطوره الطبيعي ، أما بالنسبة لنا فإن الصورة في استيعاب هذه المدارس الحديثة تشاء ليس بالضرورة بسبب خربة المصطلح أو صعوبة نقله إلى اللغة العربية بقدر ما تنشأ عن أن النهج الذهني العلمي في حقل الدراسات الأدبية لم تيسر له هذه الغلة بالقدر الكافي ، وكثير من الناس يتصور الآن أن عصب النقد أصبحت نوعاً من التعاريفات ، معادلات رياضية وحسابات وإحصاء في بعض الاتجاهات ودخولاً إلى التعامل ، كل هذا قد تسرب إلى الاتجاهات النقدية العربية ، أما حركة النقد العربي الغربية فسياً فقد كانت معرقة في الانضغاطية في الثلاثينيات ويبدو لي أن نقدها الهيوي العلمي الذي يحسن المنهجية العلمية الصارمة أو الدقيقة كأساس لتناول النقدي للعمل الأدبي هو ما يبعد بيتاً وبين استيعاب هذه الترات ، وذلك

■ . لويس عوض .

نحن نترجمها المثقف .

■ . مجدى وهبة :

المثقف شخص تحدث له ثقافة

د . لويس عوض :

لا يابىدى ، المثقف لا يسمى مثقفاً إلا إذا تحولت عنده المعرفة إلى قيم والا كان مثقلاً فقط ..

د . مجدى وهبة

يعنى مبي للمجهول

د . لويس عوض

أنت قد قرأ داروين لكن تظل كتلميذ الطب الفاضل ، أو تحفظ مصرية التطور في البيولوجي . بيتاً ينقسم عقلك إلى شقين أحدهما يجاوب في الامتحان ويأخذ الدرجة البائية ، والشق الآخر لم يتأثر بشئ بنظرية أصل الأنواع أو تطبيقاتها على المجتمع البشرى والمجتمع الحيوانى إلى آخره ، بحيث تحدث ثورة فكرية داخلتك

فانت لا تصبح مثقفاً إلا إذا حدثت عندك هذه الكيمياء التي

تتحول بها المعرفة إلى قيم

د . جابر عصفور

ولكن أيمكن أن يحدث هذا دون عقل نقدي ؟ هنا هو السؤال الذي أطرحه في قضية التيارات . وهو ما يميز بين مرحلتين في تقديري ، فهناك نوع من الهاكاة على كل المستويات للثقافة الغربية وهناك نوع آخر من الهاكاة للتراث القديم ، وكلاهما موقف زائف لأنه إلغاء للعقل النقدي ، ولكني أبحث عن شئ آخر ، يبدو أنه يمثل خطاً مشميراً في النقد العربي الآن وإذ كان صائباً ، وأعني البحث عن عقل نقدي (بالمعنى الفلسفي) يتعامل مع كل شئ مناهج ومع كل معطى متاح لبناء صيغ أكثر جذرية في تعامله مع الواقعة الأدبية والواقعة الحياتية .

د . لويس عوض :

هذا هو الحد الأدنى المطلوب ، فتوفيق الحكيم مثلاً ، بكل ثقافته الأوربية يأخذ من التراث شريحة صغيرة هي شهر زاد ومحملها مصموماً معنا ، هو الصراع بين الروح والجسد

أو يأخذ فكرة الرسم مثلاً في أهل الكهف . هنا حدثت الكيمياء التي ذكرناها في داخل نفسه ، دون أن يكرر نفسه ، لأنه لابد أن يكون أصيلاً . نفس العملية بالنسبة لطف حسين ، وكذلك كل من له قيمة أدبية ، لابد أن تحدث في نفسه عملية مشابهة بدون أن يتحدث عنها ، وبغير هذا لا يصبح أدبياً أو فناناً . وهناك في أجرومية في الموسيقى مثلاً ، أنك عندما تستمع إلى موسيقى كلاسيكية ، فإنك تستطيع أن تقول إن ومسكى كورسكوف روسي ، وأن فاجر ألماني ، وفردى طلياني إلى آخره ، رغم أن

أما بالنسبة للأمثلة التي ذكرها الدكتور لويس عوض عن أهل الكهف ، أو شهر راد ، فلا شك أن الحكم تأثر في فكرة الزمن في المسرحية الأولى ببيروت في روايته « البحث عن الزمن الضائع » ومعالجته لفكرة الزمن وعلاقتها برؤية إنسانية معينة . ولا أدري ما هو رأي الأستاذ توفيق الحكيم في هذا ؟ ولكن مسرحية « أهل الكهف » عمل فاجع وياقي ، والسبب هو المزج بين ما هو مأخوذ عن الآخرين وبين الأصالة . ونعل محاولة الدكتور يوسف ادريس الربط بين المسرح الحديث وشكل مسرحي موجود في تراثنا وهو مسرح السامر تعد بمودعا آخر في نفس الاتجاه .

وإذا ما عدنا إلى تاريخ المسرح في أوروبا نجد أن الموقف المسرحي يمثل في ثلاثة عناصر ، الراوي أو الممثل ، والمتلقي ، وموقف معين يؤدي بالكلمة أو الحركة . والدكتور يوسف ادريس يريد في محاولاته المسرحية إبراز العنصر الدرامي بمعه الصبق وليس المسرحية بالشكل الذي تعرف به اليوم .

أما إذا انتقلنا إلى موقف الناقد فالتا نجد أنه يمثل دور يثنى ، لا يطاقه ولكنه يمثل ، فالناقد أيضا يحاول أن ينظر بعين جديدة لما يراه في الخارج . ولكي تكون هذه النظرة مثمرة يجب على الناقد أن يحاكي موقف الأدب ، بمعنى أن يحبه ، عندما يطلع على مسرح أفقرته الحضارة الغربية ، أن يكيف هذا المسرح ويطوعه بما يتلاءم مع نوعية العمل الأدبي العربي الذي يتدوله ، وذلك بدلا من أن يطبق النهج حريا ، لأنه من خلال عملية التكيف والتطويع قد تتضح له عناصر تثرى للمسرح ذاته وربما تؤدي عملية المزج بين ما يؤخذ عن الآخرين وبوعية العمل الأدبي . إلى خلق النظرية النقدية العربية التي تكلم الدكتور هر الدين اسماعيل عنها .

يضاف إلى هذا أننا لا يمكن أن نطبق على الأدب ، وهو نتاج إنساني ، إلا مبهجا نربط أسسه الفلسفية بفترة تاريخية معينة ومجتمع معين ، إذا ما وجد . ولي يسبح التطبيق إلا إذا حدث تخاطب في السياق ونحن في الحالتين أمام إنسان مبدع وسأصرب مثلا على ذلك بالمسرح المصري من حيث أنه منهج يقبل التطبيق على عمل أنتجه المجتمع العربي وعلى عمل آخر أدبي أنتجه صان مصري . الخلاصة هي ضرورة تطويع للمسرح وليس النقل أو التطبيق الحرفي مع ملاحظة أن العمل الأدبي نفسه هو الذي يعرض للمسرح . الملائم لمعالجته .

د . هر الدين اسماعيل :

في محط بالنسبة لهذه النقطة تشغل في مدى استعادة تراث النقدية التي عرفتها في النقد الحديث في مصر منذ بداية القرن العشرين بالفكر المطروح في مجال آخر خارج مجال الأدب بعد إجراء عملية التطويع والمواءمة اللازمة بين الفكر المكتسب وبين النص الأدبي العربي المطروح للدراسة . بالنسبة للاتجاه المصري مثلا نجد أنه طرح على الناس ابتداء من النقد وخصوصا في دراسته عن أبي حواس ، وجد هنا أن أصحاب علم النفس

لأنها تأخذ ، في الغالب ، بدون الأساس الفكري والفلسفي الحقيقي لها ، وبدون الخلدور المعبدة التي تتخذ منها في فكر ملامسة وعماء سيقين على مرحلة تلورها وتشكلها في صورتها الكاملة ، التي لابد أن تكون قد استغرقت مراحل زمنية طويلة .

أما بالنسبة لنا فالأشياء قد تمت واكتملت وأخذت صورتها النهائية فيما تعرض لها نحن في صورة كتابها وفي حالة تمامها الأخير . وربما كانت المسافة الزمنية ومسافة التثقيف العلمي لها ما عطفان مواقف متناقضة لدى المشتغلين بالنقد العربي ، فالبعض يفرق فيها أفرانها ويسى نفسه تماما والمعض الآخر يتحفظ وهناك أيضا من يرفضها ماليا ، والتبعية أن نظل في حلقة مفرغة من القبول والرفض وهكذا بحيث تنتهي في آخر الأمر إلى أن لا نكون على مستوى الأداء العربي ولا نصل كذلك إلى تطوير ذاتي من داخلنا للاتجاه الذي نرفضه ، ونقبح أنه يعبر عن تصورنا وأفكارنا والسؤال هنا ، هل هناك وصف علمي لما يمكن أن نصنعه في وقتنا الراهن من أجل خلق هذه القاعدة ؟

ولا بأس هنا من المزاوجة التي اقترحتها الدكتورة سامية أسعد ، بين المسح كضابط من بعيد وبين التأثير والانطباع والجهد في الافراز الدائي . ربما كانت هذه هي الصيغة الملائمة التي تقع موقفا وسطا بين القبول والرفض ، لما تعلقك ؟

د . سامية أسعد :

هناك ملحوظة أولى تعرض نفسها انطلاقا من كلام الدكتور عز الدين اسماعيل وهي أن بعض المفاهيم الخاصة بالأجناس الأدبية في الآداب العربية نصلنا متأخرة ، بحيث نجد أن هناك تارقا زميا يكاد يكون كبيرا في بعض الأحيان بين الرواية الواقعية كما كتبت في فرنسا مثلا والرواية الواقعية كما كتبت في مصر ، كذلك الحال بالنسبة لمناهج النقد الأدبي . ولعل السبب في انجذاب الناقد عندما إلى مناهج النقد العربي يرجع إلى أن الأدباء المصريين الذين «تجروا أدبا له قيمة كان انتاجهم افرارا للتأخر بين التراث وما أحدثوه عن العرب . كما تمثل به عملية الاختيار التي لابد ان تتم داخل «لاديب » ربما لا شعوريا ، بحيث أننا حين نقرأ هذا الأدب نجد فيه أنسنا كمصريين أي أننا نجد فيه الأصالة ، «برغم من أي هؤلاء الأدباء ما كان يمكن أن يتوصلوا إلى هذه «صيغة لولا احتكاكهم بأدب آخر . ولكن عملية الفرز هذه ليست متاحة لجميع النقاد ولا يقدر عليها كل ناقد . فعندما كتب توفيق الحكيم مسرحية عشية لم تلق ، في اعتقادي ، مجاحا من قبل الجمهور المتوسط الثقافة ، وذلك لأن مفهوم العيشة عرب عبت حتى بالنسبة للناس المثقف ، الذي قد تعيب عنه الأسس المنهجية والنظريات السياسية والاجتماعية التي أدت إلى ظهور هذا المفهوم ورغم أن أعمال سارتر وكامي قد ترجمت إلى العربية إلا أن مفهوم الست دجيل علينا ، لأن ظروفنا التاريخية مختلفة . بمعنى أن السياق التاريخي الذي أوجد هذا المفهوم لا يجد مقابلا له في حياتنا الفكرية

أنه انطلق من اتجاهه بالمدرسة المثالية ، والمثالية تكره كراهية التحريم أى محاولة لتأصيل الانتاج الأدبي أو الفني في ظروف البيئة أو ظروف المجتمع المادية ، لذلك لم يكن لديه ثكثة سوى التكوين النصي أو العبقرية الملهمه .. هذه هي مشكلته ..

د . مجدى وهبة .

اصحوا لي أن أسالكم سؤالاً ، وهو هل تستطيعون أن تصغر انفسكم في حياتكم الأدبية وانناحكم النقدي بأنكم تشعرون ان مدرسة واحدة أو إلى نزعطة مطلقة واحدة دون غيرها من النزعات ؟ وهذا بالطبع باعشاركم جميعها اساتذة دت وفاد في عصر الوقت

د . عز الدين سماعيل

هذه أزمنا

د . لويس عوض

أنا لست أدبياً

د . مجدى وهبة .

ولكنك أستاذ جامعي مباشر للنقد .. تنقله إلى طلبك أو إلى قرائك فهل يعتبر أحد منكم نفسه ماركسياً نحن أو فرويدا نحن أو بنويها نحن أو غيبيا نحن ؟

د . لويس عوض .

المشكلة بالنسبة لي هي أنى - كأستاذ - تعودت أن أقف باحترام امام جميع مدارس النقد لذلك درّست بوب Pope وأنا لا أحبه ، بل كنت أدرسه بنفس التلويق الذى أدرس به شيللى وهو شاعري للفصل . وأعتقد أن هذا جزء من واجبات الأستاذ . انما كناقد لا أظن أنى مطالب بهذا . وخارج حرم الجامعة من حق أن أقول إننى ضد الشاعر الكلاسيكى فلان أو مع هذا الشاعر أو ذاك .

د . عز الدين سماعيل

د . مجدى وهبة يطرح السؤال على مستوى آخر من حيث الممارسة ، هل هناك ما يشبه المنهج الموحد تصدر عنه في دراستك النقدية بحيث تقول إن هذا اتجاه بخلاف غيره من الاتجاهات ، ثم أن روافداً كثيرة تتداخل وتصب . الحقيقة أننا وصلنا بهذه النقطة إلى ما يشبه الهاكيات الشخصية وهذا قد يكون خارج إطار النقطة

د . مجدى وهبة

المألة هي الاختيار ، وهل هناك اختيار ؟

د . عز الدين سماعيل :

الاختيار بحيث يعكس ما هو واقع ، ونحن حين نتحدث عن تجاربنا الذاتية ، نتحدث عن جزء من الواقع ، وأزمنتنا الشخصية جزء من الازمة الكلية . لأن الممارسة النقدية سواء أكان القارئ

لتحليل قد أبدوا كثيراً من التحفظات على هذه الدراسة باعتبار أنها غير محققة للمسوح ولا تتبع أصوله العلمية الصحيحة ، بل إن بعضهم يرى أنها اعتشات على العلم وتشويه للحقائق . هنا أنا أمام نموذج عمل لعملية التوليف التي ذكرت منذ قليل ، فقد اطلع الكاتب بالضرورة على الدراسات النفسية ولم بالكثير مما كتب عن هذا الاتجاه في زمنه ، وكان واضحاً انه سوف تنحى الى هذا المسح في الدراسات العملية التطبيقية التي سوف يقوم بها ، ومع ذلك فإن النتيجة في كتاب أنى نواس ابتعدت عن أن تكون مسجاً لتحليل النص برضى عنه علماء النفس ، كما أنه لم يحقق ما كان ينتظر من كاتب كبير يتعرض لنقد شاعر كبير مثل أنى نواس ، إذن نحن أمام دراسة أدبية لم يجد فيها المتخصصون في الأدب شيئاً جدياً وكذلك الحال بالنسبة للمتخصصين بعلم النفس . فهاذير التي تنشأ من مثل هذه التوليفات انها قد لا تحقق هدفها ، هل أنى مستوى من المستويات وهذا هو الخوف الوحيد ...

د . لويس عوض :

اعتقد أن الخطأ هنا خطأ العقاد ، فعندما تحدث هذه التوليفة بصورة طبيعية أو ما أسميه بالكيمياء التي تحدثت على نفس الأدب أو الكاتب وتجعله يمتص فيها الدلائل والمفاهيم والمفردات والموضوعات والنثرات والوافد ، عندئذ تحدث تحولات داخلية ، أما العقاد فقد نشأ في تقاليد أدبية وفلسفية معينة ومرتبطة بمدرسة سابقة حل المدرسة النفسية ، فالعقاد يمتص خصائص المدرسة المتناهية بالترانسندنتال وهي مدرسة كارليل التي تمثلت في الأبطال وعبادة لبطولة وفكرة الفرد باعتباره محرك التاريخ ، كما أنه كان قارناً مدمناً بكتاب مثل امريسون لذلك نرى أن الضريح الشامخ الذي أقامه لسعد زغلول أساسه فكرة البطل الذي يحرك الأمة وليس الأمة أو المجتمع الذي يفرض بطلا . وعندما بدأ ، بعد أزمته السياسية في عام ١٩٣٦ ، محاولة كتابة دراسات حرة بصور فيها الفرد على أنه محرك التاريخ جحجج إلى التعبير النفسي ، وهو غير مدعج بأسلحة علم النفس ، بمعنى أنه لم يدرس علم النفس دراسة كافية ، لأن تدريبه الأصلي تدريب فلسفي ترانسندنتالي لذلك جاء النفس نتيجة لعدم المعرفة ، إذا صح أن نقبس هذه الكلمة من الدكتور عز الدين ، بمعنى أن هناك أشياء غير متسقة تتخلل ذاتياً سليماً ، ولكن لو تعرف العقاد على فكر فرويد أو ادلر أو يونج لكان يمكنه ان يقدم لنا دراسة جيدة ، وهو ما حدث بالفعل في دراسته عن ابن الرومي ، حيث حاول أن يربط بين لتكوين النصي للشاعر ومضمون شعره وأشار إلى مركب النص إلى آخره من تأثيرات مدرسة ادلر .

د . حابر عصفور .

هو ايضاً يتكلم عن العرقية ، عبقرية اليونان والحس التميز .

د . لويس عوض :

بالعمل ، ولكن أريد أن أقول انه مزج بين مدرستين . وواضح

نظر ، والذي كتبنا ليس ناقداً ولكن قنّان ، هذه هي مشكلتي الأساسية ولا أظن أن عندي مشكلة نقدية أكثر من هذا

أما عن انتقادي النقدي فأنا أتمنى إلى المدرسة التاريخية وكما صاحب محاولات في الخلق ، وهذا هو صاحب الصغير في حياتي ويصعب كل عشرة سنوات مرة ويظهر في شكل ما نستو أو ما يشبه ذلك : فأرجو ألا يحسب على كناقده لأنه يمثل مجرد وجهة نظر مثل الماestro الموريلي الذي كتبه بريوت . وهذا بعد نوعاً من النقد التبشيري ، وليست له علاقة بتطريفي في النقد التي تتبع من المنهج التاريخي الذي التزمت به ، وهو محاولة قراءة العلاقة بين العمل الفني والمجتمع الذي انتج هذا العمل . وأعتقد أنني لم أتمحور عن هذا المنهج ولكني لا أعتقد - في نفس الوقت - أن الذين تحولوا كانوا محطّين

د . سامية أسعد

لست ادري إذا ما كنت أستطيع أن أحدث عن نفسي كناقدة بالطريق لا يزال أمامي طويلاً ولكني أقوم بوظيفة نقدية بالنسبة للطلبة . وأنا أحاول أن أقول لهم الجديد في مجال النقد العربي . وألاحظ أن هذا الجمهور المصغر لا يتقبل بعض المفاهيم الجديدة ، وذلك بسبب تكوين شبائنا اللقائي وأكثانهم بالتعليم دون الاطلاع وأحياناً يتقبل الطلبة بعض المناهج ولكن بعد يترها . لذلك فإن عملية الاختيار التي أشر إليها الدكتور لويس حوص لا بد أن تعرض عن ، فعندما نتعرض لتحصيل السرد بعد أن الطلبة يرفضون السبع . إذا لم تصبح الناحية النظرية أمثلة تطبيقية وعمية كذلك فإن تقبل عملية النقد بالنسبة للقارئ العادي تتطلب فيها بدوي سابع نفس الأسلوب . وهذا بدوره يعني أن أتعرض بالنقد بكل ما ترجم إلى اللغة العربية في هذا المجال . أما إذا كنت أتعامل مع فئة محدودة من القادرين على قراءة النصوص النقدية في منها الأصلية ، فلا بد أيضاً من الملاحظة النقدية لهذه النصوص في لفتها ولعل ما يمكن أن يؤخذ على بعض النقاد أنهم أحياناً يتعرضون بالنقد لبعض الأعمال التي لم تتبع للقارئ العربي فرصة قراءتها

د . جابر عصفور

سوف أعلق على هذه النقطة باعتباري مثلاً لحيل مختلف . أنا لا أقل مسألة صعوبة تحديد اتجاه الناقد . وأظن أن هذه لصعوبة عندما تطرح تكون - أحياناً - نوعاً من الترويع . ويبدو أنها مولعون بالمراوغة في التعبير عن النفس وتحديد هويها . بسبب الحاملة في بعض الاوقات ، أو عوامل أخرى . ولكن في النهاية هناك لغة أكثر صراحة وراء لغة المراوغة هذه . ومن هذه الروية أرجو أن أتعلمت عن مندور ككتاب طرح هناك تعبيرات كثيرة جداً من مدياته حتى نهايته . إن أول كتاب بشر المندور بعد عودته من فرنسا كان النقد المبهج عند العرب . وهو رسالة الدكتوراه .

عنها من الأحياء أو بحر مضي عليهم جيل أو أكثر هي نفس لازمة . والسؤال المطروح يشمل القرن العشرين كله ويمكن أن يطرح بشكل آخر : هل كانت للممارسة العملية بالنسبة للنقاد الكدر طوال هذه الحقبة ممثلة لأبحاث محددة واضحة ، بحيث نقول إن هذا الناقد ظل طوال حياته يعمق هذا الاتجاه في كل كتاباته النقدية أم أنه من الدتوف في كثير من الأحياء أن يجد تفكيراً معين على المستوى النظري لدى الناقد وممارسة من نوع آخر لدى نفس الناقد عندما يمارس عملية النقد ؟ وهل ترتبط حلقات السلسلة عن المندور لمرسني لتحويل حياة هذا الناقد ؟ أم أنها تساعد مع مضي الزمن ، وتصبح الممارسة الأولى في واد والممارسة الأخيرة في واد آخر ؟ أنا أميل إلى الوصف الأخير وإن كان حاداً وجارحاً بالنسبة للممارسة النقدية عندنا في هذا القرن ، فليسبب ما ، قد يكون موضع نظر ، لم يستطع الناقد أن يكون مدرسة نقدية أو اتجاهها نقدياً متكاملًا من أوله إلى آخره . مندور على سبيل المثال هل تلقى بدنيته بهبه في خط واحد ؟ هذا يصعب تقريره ، رغم أنه قد لم يمارس النقد وليس مبتدئاً . فهل تلقى كل محاوره حول محور واحد ؟ والا هنا تساؤل الدكتور لويس حوص عن كتاب « النقد المنهجي عند العرب » وجعله بلا ذرية ؟ وأنا أسأل بدوري : ولماذا لم يتقدم مندور نفسه لكي يرعى هذا الكتاب البكر وبسببه حتى يكبر ويصبح ويكمل عوده ؟ وعند ذلك ربما كان قد استطاع أن يحل لنا المشكلة التي تحدثنا فيها منذ قليل ، وهي أنه قد يكون وصل من ممارسته (ابتداءً من النقد المنهجي عند العرب إلى آخر حياته) إلى بلورة بطريقة لاتجاه متكامل يستطيع أن يقف صلباً أمام أي اتجاهات أخرى ، ويكون له جاذبيته واقتناعه في الوقت ذاته ، ولكن الآن كيف يستطيع الناقد أن يتابع مندور ؟ وفي أي اتجاه يمكن أن تحدث هذه المتابعة ؟ هل يتابعه في بدايته أم في مراحل مختلفة من حياته أم في أواخر حياته ؟ وفي مرحلة من هذه جميعاً تمثل مندور بصورة أفضل ؟

لويس حوص

أنا أعتقد أن مندور غير منهجه لأنه انتقل بطريقة محسوسة إلى مريد من الاحساس بوضاعة المجتمع على الانتاج الفني ، وعندما كان يكتب في الأربعينيات كان أقرب إلى الأستاذ حيس انثرث ، وبعد ذلك تحت اهتماماته الاجتماعية والسياسية إلى درجة كبيرة في ظل ثورة ١٩٥٢ وخاصة قبل وفاته بسنوات قليلة .

أما عن تجربتي الشخصية كناقده فأجد لهذا صدى في كتاباتي ، ولكن بشكل مختلف فليس هناك فارق حقيقي بين مدخل إلى فهم الرومانسية في كتاباتي عن شبلي ، أو تحليل لالوت وبين مقالي الأخير عن لوتجون رغم أن المسافة الزمنية تصل إلى ثلاثين سنة ولكن مشكلتي من نوع آخر وهي أن في داخل جانب فإن محض ، فأحياناً أكتب النقد الأدبي كما يكتب شبلي « دفاعاً عن الشعر » مثلاً . هذا اختيار . واختيار رجل صاحب رسالة ، مثل كتابتي مقدمة لمتوتولاند فيها وجهة

وجود العمل الأدبي . ولا شك قال دلالة العمل الأدبي تكتمل عند التلقي بمقدور اجادة الناقد الحركية بين النص ونظامه الأوسع وهذا هو الشرط الاساسي . لكي يصبح المرء ناقداً أما بعد ذلك فله أن يتبنى ما شاء دون مراوغة

د. لویس عوض

وأنا أحب أن اطعمتك أكثر من هذا فقول لي عنقد
المدرسة التي أمثلها ليست هي المدرسة الوحيدة يمكن
بالمعكس هناك جواب كثيرة في الأعمال الأدبية والفنية لا يستطيع
مصح هذه المدرسة أن يجيب عيبها لا يستطيع مثلاً من
خلال منهجي في السقد أن أقهر ما ينبغي
بال mot juste في استعارة استعارة
مثلاً . وهي الكلمة التي لا تنافي منها . معنى أنك أحبها تقديراً
بنا للشعر فوجد أن كلمته معها لا يمكن تغييرها . انتهى البيا
الكاتب بالإهم . وهذا نوع من النقد ينتج عادة من البحث في
البلاغة وما إلى ذلك . ومنهجي هاجر عن الاقتراب منه . لذلك
أدعو إلى ضرورة تجاوز هذه المدارس بحيث يحدث انحراف
الكائن . ههنا لا يمكن لأحد أن يدعي بأن أيها منها رائد عن
الحاجة .

د. حبيب عصفور :

اسمع لي بسؤال استبصاحي ، هل هذا لعجر - عجر لي
المقولات العقلية التي تكسر وراء الحركة الاجرائية للمعج أو هو
عجر في الادوات الاجرائية نفسها ؟ هناك - لا شك - جوابان
للمعج ، هما الحجاب التصوري والحجاب الاجرائي

د. نوريس عويش

إحساسى ب *moi juste* مثل احساس
 غيرى بها ولكن لا يوجد مكان في منبجى هذا النوع من النقد .
 بمعنى أنى لا أستطيع أن أوقف المدعى . والآلة النقدية دائمة ولا
 يمكن أن تتوقف أمام كلمة سعيدة كما يسمونها وهي كلمة سعيدة
 لأن استمها جاء موقف ولا مناص منه . هناك في سنة لأوروبا
 عندي ما هو أهم ، ولكن قد يستطيع الدكتور هو الدين اسماعيل
 أن يحدثنا عن تجربته

د. هز الدين الجماعيل :

المحدث عن تجربتي القديرة أمر صعب رغم ما قاله الدكتور جابر عن ضرورة معرفة الإنسان نفسه ، ولكني أظن أن هذا من أشق الأمور ، وقد يستطيع الآخرون من خلال تحليل الممارسة أن يصلوا إلى هذه المعرفة ، فالسبة إلى مندور مثلاً ست أدرى ما إذا كان هو نفسه بعلمي أن هناك نفساً معينة يحكم تجربته وأن هناك نظاماً ثالثاً وتكشف عنه أفعاله منذ بدايتها وحتى نهايتها ، وربما لم كان ح و سأله هذا سؤال لغز به قد عبره بعض و حقيقته أن البحث عن نظام ثالث يحكم نشاط الناقد خلال حياته كلها هو وظيفة ماقد أغفر . هذا ما عمله الدكتور جابر في د استه عن

إلى جانب الميران الجديد ، أما آخر مقال كتبه مندور فكان عن النقد الأيديولوجي . وزعمى أنه يوجد بين هذه البداية والنهاية نظام واحد ، لم يتغير ، وظل مندور مستمرا فيه . هناك بالطبع تعبر عن على مستوى الطبع . لكن النظام بظل دائما . بمعنى أنه حدث عندما ارتفعت موجة الواقعية الاشتراكية أن نقل مندور بدعوة وأدخنها في هذا النظام الذي أتحدث عنه .
دوب أن يعتبر النظام جذريا . ولم يكن من قبيل المصادفة أن المصاحبات الأولى لأول كتبه ، وهو ، النقد المبهج عند العرب ، نشر بلاسون . وفي مقدمه الأخير يشرح مندور النقد الأيديولوجي على أساس من لاسون أيضا . وبين اللاسوتة . وبين النقد الأيديولوجي - كما يفهمه مندور - فارق ما بين

السماء والأرض ، إذن هناك نظام في النهاية يحكم هذا النافذ
وكذلك فإن هناك نظام ثابت يحكم كل أعمال الذكور لويس
عوض مذكراته في الأدب الإنجليزي حتى آخر مقال كتب في
سريده الأهرام ، أحيانا يكون هناك نوع من الارتقاع في الحدة أو
الخصائص فيها ، ولكن هناك في النهاية نغمة موسيقية ثابتة . وهناك
أيضا لغة ثانية تكن وراء التجليات المتغيرة للكلام ، أو نستطيعنا
مصطلح علم اللغة . وإذن هناك اتجاهات متعددة وأخرى
الحالين حول هذه المائدة يمثلون تعدد هذه الاتجاهات ولكن
القضية ليست في التعدد ولا في التناقضات وإنما إذا كانت
الصلة بين الاتجاهات النقدية هي ~~علاقتها~~ ~~بأنها~~ ~~تتغير~~ ~~تتغير~~ ~~تتغير~~
واحد الجانب . وإذا سلمنا بأنه من حق الخالسين حول هذه
المائدة أن يكون لكل منهم اتجاهه الخاص الذي يحاور غيره . عندئذ
نحل المشكلة في جانبها . أما الحل الأكثر جذرية فهو تجاه
هذا الاتجاه في أن يحدث ثمنا إيجابية . وأعود فأقول للتأكيد إن
تتبع كتابات الذكور مجدى وهبة . ابتداء من ملحمة الانجليز
حتى معجم الذي ألفه عن المصطلحات النقدية يكشف عن
وجود نظام عمل تصوري نقدي واتجاهها نقدي وأستطيع أن أجمع
هذه التصورات النقدية في النهاية إلى مجموعة من المرافق المرتبطة
بنظرة إلى نعام وى الحبيبة ومن هذه الزاوية أشرح القضية
بشكل مختلف وزعمه أنه لا بد أن يكون هناك اتجاه الثرم به
كعدم ولا وقعت في نفس الغضا الذي وقع فيه أساتذتي .

والسحوا إلى أن أنقد مراوغهم في استخدام اللغة النقدية - فأحيانا لا تستحق الأمور هذا القدر من المراوغة فيما استطع أن يواجهها بشكل مباشر وصريح . ونصبح القضية قضية الإصالة في الاتجاه بمعنى أن على أن لا أنسى قط أن مهمة الناقد الأساسية هي التعامل مع العمل الأدبي وأن ما عدا هذا يخرج عن طبيعة النقد الأدبي . فأنقد ليس سوسولوجيا وليس تحليليا بل هي وليس غتا من النماذج العنقة archetypal patterns ، النقد الأدبي هو تعامل مع النص الأدبي . بمعنى اللون . بشرط أن نفهم أن هذه اللون جزء من نظام دلالي ، فالعمل الأدبي دال ولا يمكن أن يتحدد مدلوله إلا في نظام دلالي موجود أصلا قبل

فانظر . أو معاديا . ولو أني أختصني ذكر هذا التعبير ولكن الحقيقة أن مدارس الفن الحديثة التكملة وغيرها لا بدوقها وحتى في الموسيقى توقف دوقى عند سترافسكى ولا يستطيع أن يندوق ما بعده . وأجد حاسرا في نفسي بين وبينها . وبعد فغنى أستطيع أن أقول عن نفسي أني محافظ . وقد يكون عرييا أن يكون هناك من يستمع إلى الأبراج حتى الآن وهو في برجع . في القرب تسمع عشر وقد انقصر في وقتنا هذا . كل هذه ردود أفعال أما محاولة الفهم فهي شيء آخر . بمعنى أنني رعبه عدم استيعابي أو حتى مع حويس مثلا أحاول أن أفهمه وأقف أمامه بحيرة وأنتبه . عجزت في حدود الأمانة العقلية الممكنة وهنا توجد مشكلة الفرق بين الفهم ورد الفعل

د . جابر عصفور

لماذا تفصل بين عدم تجاوبك وعملية الفهم وهل يمكن أن حل هذا التناقض في الموقف بالرجوع إلى الأساس المعرفي لعصبة الفهم . إن هناك نصا مدركا من ذاتك المدركة . والذات تدرك الموضوع بأشكال متعددة . فاما أن تلمي الذات موجود الموضوعي للمدرك فتسقط عليه نفسها أو تحاول الذات أن تلمي وجودها بحثا عن موضوعية أو هل الأقل يحدث نوع من التعديل أو التبادل بين الذات للمدركة والموضوع المدرك . وعملية الفهم التي تتكلم عنها هي هذا الشكل الخاص من التدخل بين وبين الموضوع المدرك . وهل يمكن أن تفصل الفهم بهذا المعنى عن التفرعات الأساسية لعملية الإدراك المعرفي للنفس ؟ وهل يتأخر رد الفعل من هذه الزاوية عن الفهم أو يتم فصل عنه ؟

د . لويس عوض

أستطيع أن أقول ببساطة . فلا ينبغي أن تسمى أني ابن جيل آخر ووجداني تكون في جيل فالوجدان ابن للجيل . وأنا أجدد لقائي بالطبع من خلال سفرى إلى أوروبا ولزويدي مكتبي بأحدث ما صدر في البيوت مثلا : أو في نقد الماركسية وأنابع ما يحدث هنا وهناك . ولكن فمن حيث الاستجابة فهي متعلقة بتأجيل وجدانية . فانا ابن الثلاثينيات . تكويني الفكرى واهتماماتى الفكرية واستجاباتى الأساسية تنتمى إلى جيل الحرب الأهلية الأساسية . وهنا يحدث نوع من التوقف العاطفى والوجدانى . ولابد من الصراحة في هذا المجال . فالعقل يمكنه أن يتحرك . ويحدث للتفاهة أن تنمو ولكن توجدان لا ينمو بسهولة . وهذا يصير مسألة ردود الفعل

د . عز الدين اسماعيل

هذه النقطه تعود بنا إلى الملاحظة التي وردت في كلام الدكتور لويس عوض وهو يتحدث عن عمله النقدي . فقد قال به تماس . أنتقد . وهو أيضا كمال مبدع . بعبارة تصروف ككلمة لكي يكون مبدع حقيقيا وليس ناقد . واستعمل هم تصوير من محض . وأريد أن أشير إلى أنه يوجد بين الناقد وبين المبدع للتفقد عندنا ناقد هو أصلا مبدع يحكم تكوينه واستعداداته ثم

مسود . ولكن يصل الأثر الخارجى والسطحي فضلا رغم أنه خارجى وسطحي دون نظام الخلق المنتظم بطريقه سره لكل يحدث استقد عند باقد معينه . فالتصاوير الخارجيه تعطى نوعاً من المعايير بين بعضها وبعض في مراحل حياته المختلفة وبناء على هذا فإن أى تجربة أو ممارسة نقدية . بالنسبة إلى على الأقل . محكومة دائما بشروط خاصة بها . لا تكاد تتكرر معظمها في ممارسة أخرى . ولا أعتقد حتى في أى محاولة للاقتداء من نفس أدبي . سواء كان بعد محدوداً أو كان مجموعة أعمال لناظر أو لقصاص ومسرحي . لا أعتقد أن عملية النقد بدأت من نفس البدايات وتحركت في نفس الخطى وسبقت إلى نفس النهايات التي يمكن أن تحدث في نقدي لعمل آخر . فكل تجربة نقدية تفرض شروطها الخاصة بها . ومن ثم فإن كل الأجراءات اللازمة لتحديد ثنائيات من هذه الموجهة التي تكون دائما مواجعة جديدة . أما معرفة ما إذا كان هناك عدم أصبي عميق يحكم هذه التوجهات في المواجهة فهذا مالا أستطيع أن أثبت في نفسي . ولا أدري إذا ما كان موجوداً أم لا . لكن ما أعرفه من الفارسة أن في بكل مرة تجربة جديدة . بشروطها الخاصة ومعانيها الخاصة . التي لا تتكرر ولا تتخذ نموذجاً أحثديه مع نفسي وأطمئن إليه . وأعتقد أننا نكلمنا عن أنفسنا كثيراً

د . جابر عصفور :

استحوالى أن أحول هذه المسألة إلى قضية عامة في السؤال . هنا هو كيف تحدث المسح أو التيار على الأقل عينا علماء اللغة أو هناك فرقاً بين لغة وأخرى . ورغم أنني أتكلم عن اللغة التي يتحدث بها الدكتور لويس عوض إلا أن لكل منا خصوصيته وبعته الخاصة وإذا انتقلت إلى الدكتور لويس عوض كناقد أجد مستويين بارزين ، فهناك - أولاً - متغيرات مستمرة ، يحدث - بالتأكييد - في تعامله مع كل نص نوع من المعاناة والاكتشاف لتقنيات في تناول والأجراءات في التعامل . وهذه هي المقاربة التي يقبل عليها كل باقد عظيم ، ولكن هل هذه المقاربة تخرج عن مجموعة من الشروط تحددها أسئلة عقلية تصبح تصورات هذا الناقد من العمل الأدبي وعن طبيعته وعن أدائه في نفس الوقت ... هذا هو السؤال . وهو يقودنا إلى المستوى الثالث ورة المتغيرات

د . لويس عوض :

هل يقصد في ردود فعله أنه في فهمه لنفسه

د . جابر عصفور

في كتابه

د . لويس عوض

لا أفهم شيئاً وردود الفعل مني آخر . فأنا مثلاً من أعداء نص السرياني وقد يحدث أن حمل إلى شيئاً سواء أكان في النص تشكيك أو في الأدب وكنت أقف دائماً أمام هذا الاتحاد موفد

أصبح لظروف معينة يمارس النقد بصورة مطردة ، ويتغلب على
عمية الإبداع ، فتتوسع عملية النقد عنده قدرًا من الإبداعية
الكاملة التي لم تتحقق فعليًا

د . لويس عوض

في جانب هناك خوف من الخلق . ولكن لا أنسى النقد ، وذلك
لأن أدوات النقد مكتملة على ، على الأقل كما وصلت إليها
جيتي . وعلى هذا تستطيع أن تقول عن أعماله النقدية هذا خطأ
وهذا صواب ونكتك لا نستطيع أن نقول بها رتبة

د . عز الدين اسماعيل

أنا لا أتكلم عن الرذالة والحدود ولكن أريد أن أقول إن لو
استمرصنا واقعنا الآن وجدنا هذا النموذج . بينا كانت نماذج
بماضي مثل العقاد والملازم وطه حسين وحتى يحيى حتى نقده
الناقد أشعر أو الروائي . ونجد عصر النقد متاحًا لعصر الإبداع
في إنتاج هؤلاء الاعلام جميعًا . ولكن هناك عملية نقد يمكن أن
تتحقق لدى شخص ليس بالإبداع الموهوب وليس لديه أي
استعداد للإبداع . ولكنه يتركاه على صبيح له صلاحه وعطوائه
المحددة يستطيع أن يمارس العملية النقدية إذا ما استوعب المسح
الذي نحن أمام نوعين من الممارسة النقدية تصادفها في حياتنا الآن .
فهل يمكن أن نفرق على هذا الأساس بين نوعين من النقد ؟

د . لويس عوض :

صعب جدًا تصور هذا

د . محمدي وهبة

يبدو أنكم ترون أن الناقد جندى في فيلق يتولى فكرًا . أما
الإبداع فهو مثل حي بين قطبان إنسان متفرد ومفرد في الصحراء .
الإنسان يتحدى بأوامر كاشنة وخفية في نفسه كأنه جندى . والآمر
يخلق العالم من جديد كأنه الله

■ عز الدين اسماعيل

أنا أحدث عن نوعين من النقد

د . لويس عوض :

من المدهش أن تمر على ناقد لم يحرب الخلق حتى الدكتور
حوسون

د . جابر عصفور :

أظن أن الدكتور عز الدين قد يقصد إلى أن النشاط العالي عندنا
في الكتابات العربية هو الممارسة التطبيقية للأعمال الأدبية
ويلاحظ أن النكبة الخاصة بالتأصيل النظري قليل جدًا . ويبدو
أن هذا الناقد الذي يجلس في هدوء وعقول أن تحرى عملية نظير
بلاحة الذي شعبه بضاف إلى هذا أنه يبدو أننا في حاجة إلى
نشاط من نوع آخر وهو ما يمكن أن يسمى نقداً أو ما بعد
نقد . ولكن الأعمال الأدبية تحتاج إلى دارس تبحث لها عن

أنظمة يحتاج النشاط النقدي إلى دروس متميزين م تفرره
الحياة النقدية عندنا حتى الآن يبحث عن أنظمة داخل الكتابات
النقدية وسيكون عمله على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنه
سيرشد أو على الأقل سيصمم لما يسمى بعرضي النعات النقدية
نظاماً لمعيار أكثر سلامة .. أعتقد أن الدكتور محمدي وهبة يريد
أن يعلق على عرضي النعات النقدية .

د . محمدي وهبة

أهم مظهر للفوضى النقدية في نظري هو عدم وجود حوار بين
الممارس النقدية . كما أنه لا يوجد حوار أيضاً بين الأدباء في
الواقع فكل هذه المسيمات عبارة عن إجابات مختلفة لمطلقات أو
معايير مطلقة . وبالتالي فليس هناك للأسف حوار بين مطلق
ومطلق هناك تعاضل سلبي بينهما فقط

د . سامية

إذا رجعتا لتصنيف أنواع النقد نجد أن هناك تفرقة بين ما يسمى
نقد هي ونقد النقاد . ويعتبر نقد الصائين دائماً أرقى أنواع نقد
وذلك على أساس أن الفنان الذي مارس عملية الإبداع أقدر
الدرس على نظير هذه العملية . أما نقد النقاد يأتي في مرتبة
أدنى . أو هذا على الأقل هو التصور الذي ساد فترة طويلة جداً
من الوقت

د . عز الدين اسماعيل

ولكن السؤال الحيرى هنا هو أي النوعين تنصبه الحياة لعملية
والتوقع العمل

د . سامية أسعد :

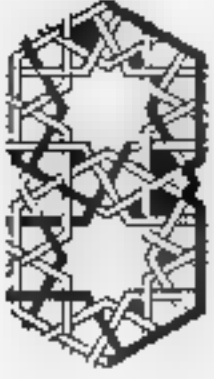
بلا شك النقد الإبداعي أو نقد الفنان بالرغم من كل ما يمكن أن
يؤخذ عليه على أساس أن هناك جانباً في عملية الخلق لدى يعيه
الفنان ويدركه بينما يوجد جانب آخر لا شعوري يطفو على السطح
وقد لا يتبينه الفنان ولكن ممارسته للنقد تفرض نفسها باعتبارها
ناجئة عن التجربة الفنية وليست مجرد عمل عبي

د . عز الدين اسماعيل

هذا يصعبنا في موقف صعب بالنسبة لكل المذاهب النقدية التي
حاول أن تصبح بمثابة أنظمة علمية قائمة بالاستخدام والتطبيق
لدى ممارسين لهذه العملية ليس هم نوع من الارتباط العاطفي
والوجداني للمهيب لعمليات الإبداع أو الإبداع الثاني في العملية
شعبية . وهذا يشككنا في جدوى هذه الأنظمة

د . سامية

الواقع أن الشك تجاه النقاد النقدية لا يوجد عندنا حرجة
عن نطاق حياتنا ونمطنا البشري . ومع هذا الشك مصروح في
اجتماعات التي أنتجت هذه المذاهب . بمعنى أن عدمنا سطو نحو
التجديد . ونصلي المذاهب المعرف متأثرين بنظيرها العائلة التي جعلها
الاعتماد . نجد أن هذا التباين قد بدأ يترجم في الخارج وليس

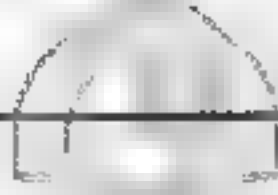


فصول فصول

التساؤل عن مدى فرصة البقاء المتاحة لهذه التيارات قد لا
يستطيع الاجابة الآن وما يمكن ذلك بعد عشرين أو ثلاثين
سنة ، عندما تجري عملية الفرز بين ما يمكن أن يبقى وما لا يمكن
أن يكون له استمرار

د. عز الدين السماعيل

أنسب أن هذا الجانب وحده يستحق ندوة مستقلة ، أو على
الأقل يمكن النظر إليه من زاوية موضوعات ومشكلات أخرى لم
تعرض لها الندوة لفريق الوقت . من الممكن الاعداد لندوة مائدة
تكل بها المشكلات التي طرحناها اليوم وتعمقها أكثر لأهميتها
وحيويتها وعلى كل فلا يسعنا في نهاية هذا الحديث إلا أن نشكر
لكم مساهمتكم الإيجابية في هذه الندوة كما نشكر لكم الافاضة
في بحث الكثر من القضايا الحيوية الملحة



فصول

مجلة النقد الأدبي



زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

بمعرض القاهرة الدولي [الثالث عشر]
للكتاب

من ٢٩ يناير
إلى ٩ فبراير

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالإتربية والتعليم

بسراى ٦ ٦
بأرض المعارض
بالجزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات
اطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدارين لتوصل عنايت

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156
phone: 742168-754301-744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX: 92336
CAIRO ATT: 134 KTM CAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers Publishers Distributors
P.O. Box 3176, Goble KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone: 237537-254054
TELEX: KTL 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة بالغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث
العربية والغاست الثلاث
الكتب المدرسية والانكليزية
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :
دار الكتاب المصري
دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة
برقيا: كتامصر - ص ١٥٦ القاهرة

تليفونات :

٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤٦٦٨

TELEX: 92336 ATT: 134 KTM
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص ٣١٧٦

برقيا : (كتالبنان)

تليفونات :

٢٥١٢٩٤ / ٢٢٧٥٣٧ / ٢٥٨٣٠٤

TELEX: KTL 22865 LE

الواقع الأدبي

• تجربة نقدية :

موسم الهجرة إلى الشمال ميرزا تاسم

• [عرض] دراسات | حديثة :

- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي عبد الحميد حواس
- ~~الأسطورة~~ ~~والفكر الأدبي~~ شكوى ماضي
- البريطانية النبوية ماهر شفيق فريد
- عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط حسن البنا

• متابعات أدبية :

- عبد الفتاح وزقي وبداية القصة الفنية سيد حامد الساج
- راحة والدين سامي غنيم
- قصاص بلا عاطفة نعيم عطية

• الدوريات الأجنبية :

- الدوريات الإنجليزية فريال فوزول
- الدوريات الفرنسية هدى وصفي

• رسائل جامعية :

- عرض رسائل شاكر عبد الحميد سلمان
- سجل رصدي نناء انس الرجود

• بيليو جرافيا :

• تقارير :

- مؤخر الكتاب طباع عشر نصار عبد الله
- ترجمة د إسحاق عبيد



فصول
فصول



موسم الهجرة إلى الشمال

سيزا قاسم

سأحاول أن أطرح في هذا المقال قضية أساسية في التعامل مع النص الأدبي ، هي العلاقة الجدلية بين جزئية العمل الأدبي و كلياته .

وقد طمّح ليوشنيسر أهمية العلاقة بين التفاصيل الأسلوبية ومجموع العمل الأدبي ، ذلك لأن دلالة بعض الخصائص الأسلوبية التي تظهر من قراءة النص لا تتضح إلا بربطها بالبيئة الكلية للعمل

«إننا نقوم باختيار التفصيل الأول في الواقع بعد قراءة مبدئية للعمل ككل ويمكن اختيار العمل

- إما بقيمته التفصيلية .

- وإما لما يمكن أن نسميه الميكروبيانية Micro-representativité

أي الطريقة التي من خلالها يفصح التفصيل عن المستوى الأدبي عما سوف يفصح عنه على المستوى الكلي ، بحيث يمكن تفسير التفصيل على أنه الإشارة إلى وجود قانون تنظيمي Loi Organisatrice للوسط الداخلي للعمل الأدبي»^(١)

أصبحت الثنائية الصلبة بين السواد والبياض هي المحور الأساسي للرواية ، أو لبداً التنظيمي الذي يربط أجزائها المختلفة ، كما أصبحت الرواية بمثابة امتحان للذات القومية في صراعها مع العدو . ومع ذلك فإن هناك بعض الظواهر التي تحير الناقد ، مثل الإهداء للنمر الذي يحتج به مصطفى سعيد قصة حياته بقره

«إلى الذين يرون بين واحدة ، ويتكلمون بلسان واحد ، ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء ، إما شرقية أو غربية»^(٢)

وتؤدى نظرية شعير مر أننا إذا أضفنا لبداً التنظيمي العام فإن استطع فهم طبيعة مكونات العمل الأدبي في مستوياته المختلفة . ومن جانب آخر يمكن اعتبار هذه المكونات المؤثر الذي يوجه تشكيله هذا لبداً تنظيمي ، أو ما قد يسمى النسق الكلي^(٣)

وقد ظهرت نظرية هذا التكامل من قراءة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح ، إذ أن هذه الرواية واحدة من روايات عدة ، تتناول قضية الصراع بين الشرق والغرب . ولذلك فقد قرأها عدد من النقاد على أنها تفسر لهذا الصراع ، بحيث

الزوم ، ، الذى يمثل العلاقة فأخذ الشكل التالى .



وقد يفسر هذا التحويل العلاقة بين الشرق والغرب ، فلا يجعلها تقوم على اتصال مباشر ، كما هو الحال فى النسق السابق بل يجعلها تقوم من خلال وسيط هو الزوم . والزوم هنا ، ذو صدين ، لأن يحدد طبيعة العلاقة وينعكس ، فى الوقت نفسه ، على طبيعة الطرفين ، فيشكل تصوير كل طرف لنفسه وللآخر .

وقد نجد تقابلا بين هذه المصنوعات الإدراكية وفكرة سارتر القائلة بالوساطة فى إصدار العلاقات الإنسانية

وهذه الفكرة مؤداها أن الزوج COUPLE ، أو العلاقة الثنائية ، ليست أكثر العلاقات الشخصية الإنسانية أصالة ، وذلك على الرغم من أوليتها الظاهرة بالنسبة للإدراك السائد . ذلك لأن الزوج لا يستطيع أن يحدد على نحو من الأنحاء ، لأن الحافز لابد أن يتم من خلال طرف ثالث ، أى من خلال مرآة خارجي أو شاهد . والدور الجوهرى الذى يلعبه الطرف الثالث يؤكد أولية العلاقة الثلاثية على العلاقة الثنائية التى يمكن أن تعد ظاهرة تالية لها متطلب وأنطولوجيا

ولا نستطيع أن نذهب صحة فكرة الثالث ، حتى تشكل صورة الظاهرة التى نحاول أن نسميها . ففى تسمية نحاول هذه الفكرة تصبح الرأى الفاعل القائل بالعلاقة الثنائية «وجهها لوجه» ، حيث لا نكون بحرفنا مع الآخر ، لأن كل مواجهة تتم فى إطار ، يمكن أن يسمى بشئ من التصميم «المتص» ، أو على الأقل فى إطار حائل من العلاقات الإنسانية . والوسيط عند سارتر قد يكون فردا ، أو آلة ، أو مجموعة من الاعتقادات^(١٠) . أما فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» فالوسيط صورة مكسوة فى مرآة الرأى

يقول عبد الله العروى

«إن السؤال المطروح بالنسبة للعرب هو : كيف تعرف الغرب بصورة إيجابية ، وكيف يعرفنا الغرب - من ثم - بصورة سلبية ؟ إنه لمن السهل أن نكتسب فى أعقاب

ساحرة . وأياها فإن مصطفى سعيد يحمل معه إلى القرية السوداء غرفة غريبة ، لكنها لم تكن كذلك غرفة غريبة عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتحلى الشرق حرف القرب الخفية ، غرفة مثقلة السطح على الطراز الإنجليزي . إن هذين للكانين وهم لا علاقة له بالواقع فى الغرب أو الشرق ، ذلك لأن كلتا الفرقتين فى الحقيقة ، تمثل صورة خيالية ، الأولى منها صورة من صور ألف ليلة وليلة ، والثانية مستوحاة من روايات جين أوستين .

والقرص الذى طرحه الآن هو : أن نسق الثنائية الضدية بجزء من جميع مطالب النص ، وأن هناك نسقا آخر قد يقدم لنا الإجابة عن الأسئلة المطروحة . وكشف هذا النسق الأساسى يحمل كل الأجزاء تقع فى أماكنها المحددة ، فتكتسب دلالة توضح أبعادها المختلفة .

وإذا كان نسق الثنائية الضدية ينظم النص فى أعمال مثل «الفتى» ثم «هشام» ، أو «مقصود» من الشرق ، ويكشف عن الثنائية الضدية القائمة على التفاضل بين الشرق والوسط والغرب للمادى ، فإننا نجد فى موسم الهجرة إلى الشمال نسقا متحورا لثنائية الضدية . ويتخذ هذا التحوير من إدخال عنصر ثالث فى النسق ، ينشأ من طبيعة العلاقة نفسها . وقد أشار الطيب صالح إلى طبيعة هذه العلاقة عندما قال إن جوهر روايته هو

«فكرة العلاقة القرابية بين عالمنا الإسلامى وبين الحضارة الغربية الأوربية ... إن هذه العلاقة تعنى من خلال مطالبات ودراسات علاقة قائمة على أرواح من جانبنا ومن جانبهم . والزوم يخلق بظهورنا عن أنفسنا أولا ، ثم ما نلحق فى علاقتنا بهم ، ثم نظروهم إلينا أيضا من ناحية وجهة»^(١١)

وكى حى كانت العلاقة بين الشرق والغرب تقوم فى الروايات السابقة على أساس من نسق تضاد ثنائى ، يمثل الشرق طرفا فيه ويحتل الغرب الطرف الآخر ، بحيث يكون الشرق الطرف الموجب والغرب الطرف السالب تارة ، أو العكس تارة أخرى ، على النحو التالى :

الشرق ← الغرب

يدخل الطيب صالح طرفا ثالثا ، يحول العلاقة الثنائية إلى علاقة ثلاثية الأطراف . هذا الطرف هو

إنه يترك الكرامة البيضاء فلا يحط بعد الإهداء سطرًا واحدًا ، ويتركنا فى حيرة من معنى هذا الإهداء ؟ هل استطاع مصطفى سعيد أن يصالح بين البياض والسرود ؟ ولكننا لم نفهم هذا الإهداء الفاعل إلا بالنظر إليه فى الإطار الكامل للعمل ، لتصبح دلالته . ولنلاحظ أولا : الشكل ، أى هذه الصفحات البيضاء التى تلت الإهداء الذى قدم به مصطفى سعيد قصة حياته . هل يمثل هذا الفراغ حياة مصطفى سعيد نفسها ؟ هل هناك وجود لهذه الحياة ؟ أم أن الذين يحكيون هذا التكبير التتالى واحسون ، وأن الثنائية الضدية نفسها ، تلك التى وردت فى الإهداء ليست سوى خرافة ؟ هل نستطيع أن نختار بين هذه الاحتمالات ونرجع ونسأل متبا ؟ أم أن علينا أن نقسم بعضها على بعض ؟

وإذا نحن وضعنا هذه الزوايا ، من جانب آخر ، بين روايات البحث عن الذات القومية ، وجدنا أنها تختلف عما سبقها ، إذ يشمل النص الحسى مكان الحب فى الروايات السابقة . وقد برز فى هذا الحب الحسى رمزا للصراع ، حيث لا يتحقق الانضمام إلا بتدمير ، ولكن النص فى هذه الرواية يتجاوز هذه الحدود ، فالتصميم السابق لا يتسع ليشمل نقل العلاقات النسائية فى الرواية ، ولا يفسر تكرار التحار عشيقات مصطفى سعيد . وكذلك لا يفسر هذا النص عروجه نحو الذات مشاركة جين موريس فى عملية قتلها ، بل صيها إلى الموت ، وجلب روجها معها إلى التهلكة

بالإضافة إلى العنف للسيطر على الرواية ، الذى يؤدي بحياة سبع من الشخصيات ، نجد لازمة أخرى يمكن أن نمددا محورا من هاور المسل ، ألا وهى «الكلمة» . وتكتفل هذه اللازمة جميع مستويات الرواية فى أشكال عظيمة ، من أحزاب مصطفى سعيد نفسه بأنه «أكلوبة» ، ومبا ذلك الراوى فى أقرانه ، ومبا الفوضى العام الذى يكتسب شخصه وعدد الآراء حوله . أنصبت إلى هذا الإشارات الكثيرة إلى المسرح - وأهمها الإشارة إلى مسرحية عطيل - ولعب الأدوار ، وتضمن الشخصيات الخيالية ، والاعتفاء وراء المأتمنة .

ومن جانب آخر فإن المكان الذى يلعب دورا هاما فى الرواية يوضح لعملية تحويل حكمية ، إذ يحتل مصطفى سعيد فى قلب الغرب مكانا مختلفا للمكان المحيط به ، من خلال تأليه لمرقة على الطراز الشرقى . ولم تكن غرفة شرقية عادية ، بل كانت ، على نحو ما يتخيل الغرب ، غرفة شرقية عظيمة

كل وهي عربي مفهومنا للغرب ، وطبقا لكل ما يشتغل عليه هذا المفهوم أو يكشفه ، كذلك كبتونة العرب الحاضرة والمغربية . إن الآخر هو الذي يطرح السؤال ويحدد إطار البحث . ومن خلال هذا الإطار يحاول الفكر العربي المعاصر أن يجد الإجابات عن الأسئلة (١)

والذي طرحه هنا هو كيفية تحول الثابتة الصدية الظاهرة إلى سق مثلث في رواية «يوم الهجرة إلى الشيب» . وكيفية تحقيق هذا التناقض في مستويات النص المختلفة ، في المستوى الدلالي الكلي . والمستوى القصصي ، والمستوى الأسلوبي . إذا سلمنا أن التناقض المثلث المشار إليه يمكن أن يكون المبدأ التنظيمي للرواية ككل

١ - التناقض الدلالي الكلي

نجد في رواية «يوم الهجرة إلى الشمال» مجموعة من الثنائيات الصدية تهيمن عليها ثنائية أساسية بين الشرق والغرب . ويمكن تصنيفها على النحو التالي

الغرب	: الشرق
الشمال	: الجنوب
البهايم	: السواد
البرودة	: الحرارة
الأنثى	: الذكر
الفرد	: الجماعة
المطاردة	: الطبيعة
الموت	: الحياة
المدينة	: القرية

وستطرح أن نقول إن هذه الثنائيات الصدية ثنائيات أصلية في دلالتها ، فتلا .

الشرق : الغرب = ثنائية مكابية

الذكر : الأنثى = ثنائية بيولوجية

القرية : المدينة = ثنائية طوبولوجية .

وعكسا . وتبدأ الوساطة عندما ندخل الإنسان إلى الثنائي . فتلا بعد الإنسان الثاني

الغرب عنيف : الشرق صالم .

يم اختيار المسد إليه من خلال انعكاس تصور كل طرف من الآخر ، ذلك لأن مصطلح صعيد يرى أن الغرب يتميز به الداء الفتاك ، ثم ينتقل الداء إلى الشرق من خلاله ، خير أي هذا الإنسان يقوم على فرضية

مسبقة ، هي أنه إذا كان الغرب قد تقل عدوى العدوى إلى الشرق فإن ذلك يسبق أن الشرق لم يكن يعرف العدوى قبل اتصاله بالغرب . إذ أن السلم من معومات الشرق الأساس . وما لانتك فيه أن هذا التطور للمجتمع الصناعي باعتباره مجتمع عتق ودمار . وتصور المجتمع الزراعي باعتباره مجتمع سلم ووطى . إنما هو تصور رومانسي . فيه الكثير من التكيفات والمخاطبات التي يستلزمه الراوي . القاتل «بانتا قراء ولكننا أغنياء» . هو منطق مغلوط ، لأنه مبني على فكرة القفرة القديمة للحضارة . وضرورة الاحتفاظ بلحم الحياة القريبة من الطبيعة . وهنا نجد عملية دائرية على حد قول جيد الله المروى

ما معلومات المجتمع الغربي وما معلوماتنا المكسية ؟

فإذا كان الغرب عينا مدمرا فإننا مسالون وادعون ، يعيش في وفاق مع نفسه ، ومع الآخرين ، ومع الطبيعة ! غير أن هذا التصور يصور حطير ، إذ أنه معوق أساسي في طريق ركب التقدم والتطور . إن هذه القرية شبه المثالية التي يقدمها الراوي ليست سوى انعكاس لتصور الغرب عن حياة الإنسان البدائي . في ظل الطبيعة الصديقة . وإن العنف لم يدخل هذه القرية إلا بسبب أعمال الحضارة . إن الصودني مثاليته . ولكن كل مستويين مختلفين . إذ بينا بخلف الراوي ظاهريا عن مصطلح صعيد على أساس أن الأول يقتصر شخصه الرجل الأسود البدائي في مجتمع يسوده حب الموت Thanatos فإن الآخر لا يقل عنه وهما ، لأنه يتلمس الحياة في قرية يسودها حب الحياة

وقد عبر الكاتب عند دخول الوهم في تشكيل الواقع عندما لجأ إلى ازدواجية مكابية . ولما يخفق مصطلح صعيد مكانا رومانسيا يعيش في خلطه (هو في الحقيقة إسقاط لكل ما يخلج في نفسه) ، مقارنا المكان المخيف الذي يعيش فيه . إن حرجه في لندن ليست سوى الصورة الوهم التي يرسمها الغرب للشرق أما حرجه في القرية هي الصورة الوهمية للغرب في عين الشرق . وتصبح المفارقة عندما نطلع على وصف الفنتين ، فكنتهما أقرب إلى المكان الوهمي سنا إلى المكان الحقيقي . إن هذه القرية الخيالية من الطوب الأحرار ، للسيطرة الشكل ، ذات التوافق الخضراء . تلك التي لم يكن سطحها مسطحا كالعادة ، بل مثلما تظهر القور ، لا يمكن أنسجها على أنها حقيقة ، لأنها أقرب إلى القرية السحرية التي لا يراها سوى صاحبها . ترى أكانت هذه القرية وهما

من أوهام مصطلح صعيد نفسه ؟

ومن جانب آخر إذا كان مصطلح صعيد كاديا فإن الغرب هو الذي يفتنه أكاديميه ، ذلك لأن الحكايات الملتصقة من الصحاري الدخيلة الزمان ، والأدغال التي تصالح فيها حيوانات لا وجود لها ، والأفيال والأسود التي تمشي بها شوارع المدن ، والفاسيح التي ترهب فيها ، إنما هي حكايات مستوحاة من قصص دهبارة كيليج من الأدغال والحياة بها . إن مصطلح صعيد يجلس ، في الواقع ، أكاديميه جديدة ، ولكنه يبنى أكاديميه الغرب ، ويجتر أوهام الغرب من الشرق ، فإن :

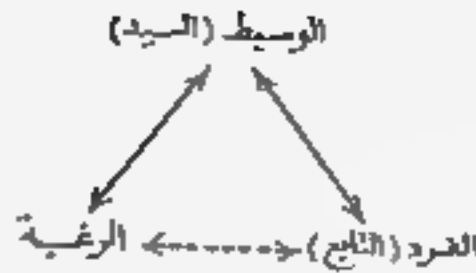
«العتل والله وزيش النعام ، وتمايل الحاج والأبنوس ، والصور والرسوم لغابات النخيل على شاطئ النيل ، والقوارب على صفحة الماء وأشرفنا كأنجحة الحمام ، والشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ... حلول البن والنور في سخط الاستواء ، والمعابد القديمة ... الكتب العربية المزخرفة لأحلفة مكتوبة بالخط الكورلي المنسق» (٢)

إن كل هذا ليس سوى تصورات الغرب عن الشرق . وهي تصورات بعيدة عن الحقيقة . ورد كان مصطلح صعيد أكلوبة فإنه أكلوبة من صنع الغرب . وتمتد ألهم إلى الخلط الكامل بين الشرق والغرب . ولاشك أن إدخار ألف ليلة ويلة في وصف القرية الإنشائية باعتبارها مدرة ، هي بابا ، التي تحتوي كنوز الملك سبوا إنما هو وصف بؤيد هذا الخلط بين الترهات الشرقية والغربية . ونصبح انعكاسا بين الوهمي وهما كبير ، وخرافة عظمى . يقول الراوي عن الاستعمار

«مصطلح صعيد قال لهم إلى جيتكم طازيا . حارة مبلورانية ولاشك . ولكن حينهم هم أيضا لم يكن مناسكا كما تصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملا مبلورانيا متحول مع مرور الزمن إلى حرافة عظمى» (٣)

ومن ناحية أخرى لا تقل صورة الغرب وهمية ، ابتداء بالهاكمة التي تشبه مسرحية كبرى تكشف عن بيل لإعجاز وموصوعهم من جانب ، وعن روح الطاعة التي تسود مجتمعاتهم أو الله Fair Play من جانب آخر . وليست هذه الصورة - صورة «الإنجليز في بلادهم» سوى وهم جديد يخلق صورة في أعين الشرق ، وهي الصورة المصادرة بنور الشرق وهميته .

مصطفى سعيد شخصية بالرغم من اعلاؤه
أكتوبة



وقد يؤكد هذا التصور مشهد الرواية الختامي ،
حيث يبدأ الراوي طريقاً جديداً . ويقدم الكاتب في
هذا المشهد المهرج الذي يتقدم من الفرق وتدمير
الثبات ، ومن دخول حلقه الموت . وهذا المهرج هو
الفرقة النابجة من الثبات

«وأصبحت فجأة برهة جارية في سحابة . لم
أكن مجرد رغبة . كانت جوعاً . كانت ظمأً . وقد
كانت تلك لحظة البقعة من الكابوس . انصرفت
السما . انصرف الشاطئ . وصحبت طفلة مكنة
الماء ، وأصبحت ببرودة الماء في جسي . فكرت
أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما
ولدت دون إرادتي . طول حياتي لم أغير ولم أفر
أنتي أفر الآن . إنني أختار الحياة» (١٧)
ويوضح ، في ضوء التحليل السابق ، أن أصل
بالنسبة للراوي هو أن تكون ذاته مصدر إرادته
ورغباته ، بحيث يتضح معنى هذه «الفرقة الجارية»
النابجة من نفسه . وقد تكون هذه الرغبة مفتاح
المسعى وراء الأصالة ، إذ بذلك يبرج الراوي من
دائرة الأكاديب والتصورات إلى دائرة الصدق
والحقائق

٢- النسق القصصي

وقد يقابل هذا النسق على مستوى إنتاج الدلالة
العامة للرواية تحققة على مستوى التوصليل القصصي .
ذلك لأن طرح أحيال الصدق أو الكذب ، والوهم
أو الحقيقة ، بأخذ في الرواية شكل الفضة المتعددة
الروايات ، كما يتجلى في اعتضاده الراوي العالم بكل
شيء ، الراوي الذي يقدم المادة القصصية على أنها
حقيقة ناشئة أكيدة . وبذلك تأتي الرواية في صيغته
حسب الغالب ، وتقدم على أنها الرواية الوحيدة ،
التي تطابق الواقع وتقدم الحقيقة التي لا تزعزع ،
وهذا الأسلوب في التوصليل القصصي هو أكثر
الأساليب موضوعية ، عندما تبدأ القصة في
التداول من خلال وعي الشخصيات المختلفة ، تتلون
بدائيتهم . وبعد في موسم الهجرة إلى الشمال أن قصة
مصطفى سعيد قدمت من خلال مجموعة من
الروايات ، منها رواية الموظف المتقاعد (ص ٥١) ،
ورواية الشاب السوداني (٥٨) ، والرجل الإنجليزي
(٥٩) ، وأحد الوزراء (١٢٢) ، وخطاب سر
رويسن (١٤٨) ، وروايات أهل القرية . ويمكن

ولاشك أن صورة الغرب المثالي المستتر ،
الذي سحر إلى الشرق ليشر النور بين النول
بمستمر ، قد رسختها كتابات بعض المفكرين من
الغرب المثالي ، المتحضر المتور ، الذي تسوده العدالة
والرحمة في داخل مجتمعاته ، بحيث يختلف هذا
الغرب المثالي عن صورة المستعمرين وممارسهم للفرقة
المتعمرية

ومن ثم لم يوجه مصطفى سعيد ، بعد أن كان
سبياً في موت ثلاث ساء وقتل روحته الإعلانية ،
أي اضهاد من جانب الغرب الذي حاكمه حاكمه
منصبة ، بل حاكمه متعاطفة . إن هذا «الوهم»
الكبير الذي يقف بين مصطفى سعيد والعالم منه من
أن يرى الغرب على حقيقته . بل إنه لا يرى نفسه على
حقيقته . ومع ذلك نحرص على أن يقدم للغرب
منه ، خيالية تتفق مع الصورة المسبقة التي سمعها
الغرب له ولم تصدق حياته بين المجتمع الإنمعي
وضيح الصورة وكشف حقيقته الشخصية أو حقيقة
شرق . بل عمل على ترسيخ هذه الصورة وهذه
التمثيلية . وعلى تأكيد هذا «الوهم» من الرجل
الشرقي . رجل العادة . ذلك الوهم الذي رسنه
لأفلام الرومانسية من الشرق الخيالي قدام

وإذا كان الوهم يسود العلاقة المعرفية بين الشرق
والغرب ، ويؤدي إلى معرفة مغلوطة ومعرفة لحقيقة
كل من الطرفين ، فإنه يدخل وسيطاً أيضاً في العملية
لا أدبية . إن لغز نسب . ذاته عدد تفرض عليه
دع الآخر

وقد تعرض إليه جبران لهذه القضية في كتابه
«الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية» (١٨) عندما
استخلص من الرواية الأوروبية الحديثة ما أطلق عليه
سقى الرغبة المثلكة . Le désir triangulaire

وتشأ هذه الرغبة في الحالات التي لا يحظر فيها
لأنفسا رغبنا بل لدع الآخر برغب من حلالنا . وهنا
يدخل جبران فكرة الآخر في تحيله ليصبح الآخر ،
عنده ، منبع رغبنا . ويقول جبران . إن هذا النسق
هو سقى القروسية ، فقد تارك دون كيشوت عن
الامتياز الأساسي الذي يقدم به الفرد لصالح
أندلسي ، وهو حقه في اختيار رغبنا . ولذلك
يتحول الخط المسطح الذي يربط بين الفاعل
والمفعول ، أي الفرد ورغبته ، يتحول إلى سقى
مثلك ، في علاقة السيد والنابج . ويتبدى وسيط
يؤمن على الفاعل والمفعول ، ويرجمه الفاعل نحو
المفعول بجواره له ، على النحو التالي :

والفرد الذي يتخيل أنه يرغب لنفسه إنما يرغب
من خلال الآخر لو صورته للآخر ، فالآخر هو
المهزج والفرد هو الصورة .

وتتضح هذه الرغبة المثلكة في حياة مصطفى
سعيد ، إذ كان حائله إلى دخول المدرسة هو رغبته في
الرومانسية مثل كبة المندى الإنجليزي ، على الرغم
من أنه كليل أن يختاره هذا نابج من نفسه
«كان ذلك أول قرار اتخذته مصطفى إرادتي» (١٩)

إن من جانب يحاول أن يشبه بالآخر ، ومن
جانب آخر يسعى كل ما يمتلك ، بل إنه لا يشعر
بالرغبة الجنسية إلا عند التقائه بامرأة أوروبية . وتتجاوز
رغبة المرأة الأوروبية حدودها للكتابة لتتلف مدينة
كاملة ، فتصبح مدينة القاهرة [بأسفها تمكنا هذه
المرأة ومن هنا قد خصص الدكتور على حركات مصطفى
سعيد كشيء يجب أن يكون رغبة امرأة الآخر
والهجرة عليها وتصبغ الرغبة الجنسية من قبل
التصعيد والتركيز لجميع الرغبات . وهنا نجد الجمع
بين الرغبة والجنس ، على نحو تصبح معه الرغبة للمثلكة
مملة من وهم ، هو الرطب بين الشرق والغرب
وهذا التقابل هو موزون من الموزونات الأساسية التي
تغير موقف الغرب من الشرق . وبغسر إدوارد سعيد
هذا الأمر قوله

«إن الرطب بين الحبس الحسي والشرق كان نوعاً
من لغز ، في المجتمع المنكوري ، من تشدد
التقاليد . وقد أصبح الشرق بالنسبة لهذا المجتمع
المكان الذي يسمي إليه للتطيس عن رغبنا
المكبوة ، كما كان المكان الذي ينزل إليه حالة
أفراجه . وقد أصبح الحبس الشرقي ملحة متاحة لهذا
المجتمع من خلال الثقافة الجاهلية ، حيث يستطيع
الكتاب والقراء الحصول عليها دون عتاء الانتقال إلى
الشرق» (٢٠)

وعلى حين يتصور مصطفى سعيد نفسه باعتباره
الخاص فانه يصبح القوية في حقيقة الأمر . ذلك
لأن الرغبة التي يجلبها تصور العرب معروضة عليه من
الخارج . وقد تعتبر شخصية عطيل الموهج الأمل
لكل تصورات الغرب من الشرق . وقد تضمن

أهم هذه الروايات كلها هي رواية مصطفى سعيد التي قدمها بنفسه لقراري ، والتي تشغل النص ويجب ألا ننسى أن مصطفى سعيد قد وصف نفسه بأنه كاذب ، وأن الراوي لا يثق في كلامه ، وأنه يمدد أكلوبة . ولأنك أن هذا خلق مفارقة بين ما يدعي مصطفى سعيد وما قد يمدد حقيقة حياته ، هل هذه الحياة ، رواية ، مقلقة أم حطبة واقعة . ويؤكد هذا ما يقوله الراوي :

أحيانا نخطر في الحياة تلك المفكرة الزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقا ، وأنه ضللا أكلوبة ، أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس أم بأهل القرية تلك ذات ليلة فاكهة عذبة ، ولا نضروا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه ، (١٧)

ويضيف الراوي في صفحة لاحقة :

وكما أن حياة مصطفى سعيد وموته في مكان مثل هذا يبدو شيئا يصعب تصديقه . مصطفى سعيد كان يحضر الصلوات في المسجد بانتظام . لماذا كان يبالغ في تحمل ذلك الدور المضحك ؟ هل جاء إلى هذه القرية التالية يطلب راحة البال ؟ هل الإجابة في تلك القرية المستطيلة ... ؟ (١٨)

ولن نجد الراوي الإجابة في القرية ، فلم يكن لها سوى كرامة صفحتها بيضاء ، وإشارات خامسة ، يحاول الراوي فك رموزها . وكأن هذه الحياة تقدم على شكل لزر لا تتس أنجزاته لدى الصورة المتكاملة لبقول الراوي في حيرة حتى آخر لحظة ، إلى أن يقرر إشعال النار في القرية وتأككل عند الفجر ألسنة النار كل هذه الأكاذيب ، (١٩)

والحديث بالمذكر أن الراوي المكاذب شكل من أشكال التوصل القصص التي أدخلها ويرى بوث ضمن نصه لتوعية الراوي ، فهناك - كما يرى - دبر يمكن أن نثق به (Reliable) ودبر لا نثق به (Unreliable)

ومن الغريب في رواية موسم الهجرة إلى الشمال أنها برغم كل الإشارات التي تؤكد أن مصطفى سعيد كاذب ، وأنه يمدد شخصه ليست شخصه ، فإن القاري يثق في الروم ويصدق قصته . وهنا نجد أن المفارقة القصصية تتمثل في أن الراوي يقدم قصة شخصية أخرى على أنها مقلدة من الأكاذيب المكشوفة ، وينطق القاري ، برغم ذلك ، بل تصديق هذه القصة وهذا الأسلوب القصص خلق هومر ويكتشفه في نفس الوقت

ويقول تودوروف عن قصة الصدق والكذب في كتابه «مقدمة في أدب الخوارق» .

«بالرغم من أن العمل التي يتكون منها النص الأدبي جعل مثبة فإنها ليست تحرير الحقيقة ، ذلك لأنها لا تخضع لشرط أساسي هو امتصاتها من جانب صحتها أو كذبها . وجبولة أخرى ، إذا بدأ كتاب بمهمة مثل «كان جان في القرية مصطفى على قرانه ، فليس من حقا أن تطرح السؤال عما إذا كان هذا صيدا أو كذبا ، لأن مثل هذا السؤال لا معنى له ، فاللغة الأدبية أحرار يستعمل إعصافها لامتحان الصدق أو الكذب» (٢٠)

وما يقوله تودوروف من مسألة امتحان الصدق أو الكذب صحيح لأننا لا نتعامل ، بالنسبة لكلام الراوي ، هل هو صادق أم كاذب (وتقوم رواية أجيال كيرسني ومقتل روجيه أكرود ، على هذه الحيلة حيث يروي القاتل القصة بلسانه ولا يعرض بهذا الشكل لشكوك القاري) . فالراوي موضع ثقة القاري على الإطلاق ، وهو الذي يوجه ثقة القاري وشكوكه ، وهو يحدد نوعية الشخصيات ولدي بشل القاري في شخصية من الشخصيات إذا ما وصفها الراوي بأنها كاذبة أو عتقة ، أو جرونة ، حيث يطرح الراوي في ذهن القاري مسألة الصدق أو الكذب . ومن الغريب أن يخلط الأمر بالنسبة لقاري ، موسم الهجرة إلى الشمال ، فإن القاري يصدق قصة مصطفى سعيد بمجاهدتها ، برغم تأكيد الراوي المستمر لكذب مصطفى سعيد وأكثرت في أن .

وإذا حاولنا أن نفهم هذه المفارقة نجد أن الراوي يقدم للمادة القصصية في الرواية مستخدما ضمير التكلم ، فيقدم المادة القصصية للقاري ، غير أنه عندما يقدم حياة مصطفى سعيد يخلو أسلوبه إلى الرواء ، ويترك المكان الروائي لمصطفى سعيد ، ويتوارى وراءه ، فيخلو السرح له ، ويرفع صوته منطحا على صوت الراوي . لذا نجد أن الفصل الثامن الذي يخلو حياة مصطفى سعيد يبدو مستقلا تماما عن النص السابق ، حيث استخدم الكاتب فيه الأسلوب التوليدي في القص ، وبذلك أصبحت هذه الرواية مستقلة عما سبقها ، ومن الراوي الأصل ، ووضعت القاري في تعامل مباشرة مع مصطفى سعيد نفسه فتحول المنظور من الراوي إلى مصطفى سعيد ، ليتبين القاري هذا المنظور ويستلم الثقة التي تولدت من

استخدام ضمير التكلم الجهد . ويتبع الكاتب هذا الأسلوب في نقل جميع الحوادث الخارجية عن نطاق القرية ، التي تقع خارج نطاق وعي الراوي المباشر وإذا أحصينا الحوادث التي تقع في الرواية تبين لنا أن مصطفى يقدم برصه ورواياته ، حتى ما يتعلق بروج حسنة من ود الرئيس وقتله وانتحارها ، وما يقدم إلينا من خلال رواية يشت بهلوب . وهذه الوساطة في الرواية ، تمثل بلا شك مشكلا ، فإما أن يكون الراوي موضع ثقة (الصدقة) ، وإما أن تتأكد المادة القصصية من خلال مصادر أخرى بل نجد ، أولا ، أن تكبير الرواة (موظف ، شاب سوداني ، رجل إنجليزي ، أحد الروراء) يترك هويتهم دون تأكيد أو تحديد (حيث تصبح شهادة رجل غير معروف القرية شهادة فلان عن فلان عن فلان)

ومن جانب آخر فإن مصطفى سعيد نفسه شخص مشكوك في أمره ، وبالرغم من ذلك فإننا نصدقه ! ويرد تودوروف طبيعة أدب الخوارق إلى الزود بين التصديق والاشك من قبل القاري . وبالرغم من أن كثيرا من الحوادث في حياة مصطفى سعيد يصعب تصديقه (كيف يبي هذه القرية الإنجليزية في الريف ؟ هل نحاض حقا كل هذه المميزات مع النساء في لندن ؟ هل نخل زوجته حقا ؟ وإذا كان قد فعل ذلك فهل فعله بهذه الصورة البائس في مشهد القتل ؟ وهل تصديق روايته عن المحاكمة ؟) غير أن القاري في الحقيقة يصدقه ويقنع ، مثله مثل المجتمع القرية ، تحت تأثير الروم الذي خلقه .

ومن اللافت للإيهام أن هذه الرواية من أكثر الروايات العربية نجاحا في الغرب ، لأنها تثير في قلوب الناس هناك كل الملاحظات الوهية التي أرسنها العلاقة المظلمة بين الشرق والغرب ، هل مسرحين هيبالين ، الأول مسرحي الشرق الساحر ، الخارق ، الغريب ، والثاني مسرحي الشرق البسيط الداهي . وهكذا تخلق العلاقة لتصل بين الروم الداخلي (أي في داخل بنية الرواية) والروم الخارجي (وهو القاري في التعامل مع النص) .

النسق البلاغي .

ويمكن أن تطرح كيفية تحقق هذه الظواهر على المستوى النثري في النص

وقد لفت نظرنا عند قراءة هذه الرواية شكل من الأنشكال البلاغية يكتسب دلالة خاصة إذا ما وضعناه في الإطار الكلي للرواية . وهذا الشكل هو تشبيه للنبي على أداة التشبيه «كأن»

ويقدم مشهد الزواج من خلال هذا الشكل البلاغي

تزوجتها . فرقة حرمي صارت ملحة حرب
فرائي كان قطعة من الجحيم . نسكها
فكأنني أسك سحابة ، كأنني أصابع
شهايا ، كأنني أمتطي صهوة شيد عسكري
بروسي . فاعلم أنني عسرت الحروب مرة
أخرى . كأنني شهيداً رقيق تشتره في السوق
بدينار صادق شهر راد متسولة في اتفاسي
مدينة قلها الطاعون . (٢٧)

ومن فلاتت فلاتية أن هذه الأداة
تصاحب بت محمود بعد زواجها من مصطفى
سعيد ، ليقول عنها محبوب :

وكل النوان يعنون بعد الزواج ، لكنها هي
محصوماً تبيت فلورا كز يوصف . كأنها
شخص آخر . (٢٨)

وقد تقول إن هذه الأداة على وجه
التحديد تقوم كخطاب النص في العالم
والنفس المشتركة ، فالعلاقة القائمة بين الأشياء
علاقة متغيرة وليست علاقة واقعية ، والأداة
مستخدمة لا لإثبات وجوده بل لخلق
الاحتمال بوجود الاختلاف ، ولكن لخلق
وهم نابع من النفس .

إن النصية المطروحة في هذه الرواية من
خلال قراءتنا هذه هي قضية المرونة . وهل
نحن أكاديم من صبح الآخرين أم
أكاديم من صبح أنفسنا . ونقف ،
هنا ، أمام تصور الطيب صالح للغة عامة
والقول ، ذلك لأن قول الآخرين هنا هو
الذي يشكلنا في النهاية ، فهم يختارون
الكلمات ، ونحن نخلق لهذه الكلمات دلالة ،
حيث لا يكون للكلمات التي يختارونها ما تشير
إليه في الواقع ، فتصبح نحن هنا المشار
إليه ، وتصبح العملية اللغوية عملية
مكسوة . وإذا كان الواقع سابقاً واللفظ
لاحقاً فإن اللغة ، هنا ، هي السابقة والواقع
هو اللاحق

ويمكن التفرقة بين التشبيه والاستعارة على أن
التشبيه يفيد الفورية ولا يفيد العيبة ، بمعنى أن طرق
التشبيه ، وإن تعددت صيغاتها المشتركة ، لا تتدخل
معانيها ، ولا يحدد أي منها نحو يتداخل مع الآخر ، بل
يقول هذا غير ذلك ومنايراً عنه . وبالمظهر العمل لهذا التأثير
هو أداة التشبيه ، فالأداة ، في مثل هذا التصور ، بمثابة
الجواز الممنوع الذي يفصل بين الطرفين المقاربين ويحفظ لها
المدنية المستقلة . (٢٩)

ومؤدى هذا التحليل أن التشبيه يجمع بين الكتابة
والاختلاف ، فالغرض من استخدام التشبيه هو
العزل والوصل في آن واحد بين الطرفين . غير أننا
يجب أن أداة التشبيه نفسها تؤثر على العلاقة بين
الطرفين ، فقد تؤكد الفصل أو الوصل ، كما تفرق
مثلاً بين أحداث التشبيه على أساس الدلالة . وقد فرق
الحكاية بين الكاف التي تفيد التشبيه و «كأن» التي
تفيد التشبيه ، أو التشبيه والظن ، أو الظن والشك .

وقد قاب عبد القاهر الجرجاني بين استخدام
«كأن» ، و «حسبت» ، و «أحسنت» ، و
«فلنت» ، ورأى أن

«ندخل إذا كان الخبر والمفعول الظاهري أمراً
مطلقاً لاها في الجملة ، إلا أنه - في كونه
متصلاً بما هو اسم كأن» ، أو المفعول الأول من
حسبت - مفكوك له» (٣٠)

وقد يكون دعوى كأن على جملة مطلقاً
والخبر بمثابة تحويل علاقة الإثبات إلى علاقة
شك وظن .

وبتكر هذا الشكل البلاغي في الرواية
في مواضع مختلفة ، فقد نظرت في عقل
مصطفى سعيد واحدة أربع مرث في الرواية ،
«نما ثلاثة في هذه الصيغة : عقل كأنه مدبة
حادة» (ص ٢٦ - ٢٣ - ٢٥)

ونتم المقارنة بين القاهرة والمرأة الأوروبية
من خلال هذا الشكل .

«أحسنت كأن القاهرة ، ذلك الجبل
الكبير الذي جعلني إليه جبري ، امرأة
أوروبية» (٣١)

ويصبح هذا الشكل البلاغي مثل
اللامعة في بعض الصفحات ، فتلا يتكرر
خمسة مرث في الصفحة السادسة
والعشرين ، كما يتكرر في الصفحة الثالثة
مرتين

• هوامش البحث

- ١ - L. Spitzer, *Etudes de Style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 28.
- ٢ - لقد استعمل مصطلح النسق لوصف عن مصطلح الحب لأنه أكثر تحديداً إذ كانت البنية هي مجموعة من العناصر تحكمها علاقة فان النسق هو مجموع هذه من العناصر تحكمها علاقة معينة
- ٣ - الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال - بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٢
- ٤ - «الطيب صالح روائي وفيلسوف» في الطيب صالح عبقري الرواية العربية - بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٦ ص ١٢٥
- ٥ - F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University press, 1971 p. 242
- ٦ - A. Laroui, *L'Idéologie Arabe contemporaine*, Paris, François Maspero, 1967 p. 33.
- ٧ - الرواية ، ص ١٤٧
- ٨ - الرواية ، ص ٦٣
- ٩ - R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Ed. Bernard Grasset, 1961
- ١٠ - الرواية ، ص ٢٥
- ١١ - E. Said, *Orientalism*, Vintage Books, 1979, p. 190.
- ١٢ - الرواية ، ص ١٧٠
- ١٣ - الرواية ، ص ٥٠
- ١٤ - الرواية ، ص ٦٨
- ١٥ - الرواية ، ص ١٥٦
- ١٦ - T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 89-91
- ١٧ - جابر عصفور ، الصورة الفنية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٠
- ١٨ - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق ف. ريتز ، لاسطنبول ، ١٩٥٤ ، ص ٣٠٧



الهيئة المصرية العامة للكتاب

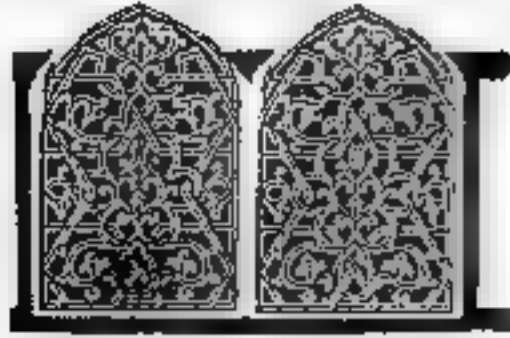


معرض
القاهرة
الدولي
الثالث
عشر
الكتاب

معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب

أرض المعارض الدولية بالجزيرة

٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١



البنية القصصية

ومدلولها الاجتماعي

د. حديث عيسى بن هشام

عبد الحميد حواس

إذا كانت الأجيال السابقة من مؤرخي الأدب ودارسيه قد قامت بمجهود رهاى في وضع خريطة عامة للأدب العربي ، حددت خطوط حركته ومجراه ومجالات الفشل ونجاحه وتطوراته ، فلزالت هناك مناطق تظفر إلى التحدد والوضوح ، بل لعل من بينها ما جنت عليه الأحكام المصممة والتوصيف المتسرور بما يعود هذا إلى نقص في المادة التي بي عليها المؤرخون والدارسون أحكامهم ، ولكنه يعود في أغلب الأحوال إلى قصور في المنهج والمناهج وفي النظرة إلى الظواهر الثقافية ، والفنية والأدبية منها خاصة .

وإذا كانت الأجيال الجديدة بعد النظر في التراث البحثي السابق ، ولعود لنظف عند المناطق الإشكالية في تاريخ الأدب العربي في ضوء ما يكشف من مادة وما يكسب من مناهج وزي جديدة ، فهذا ليس حلها للمشروع الطبيعي لمصعب ، وإنما هو استجابة لمر الزعم العلمي بالتحويلات والتجديبات التي تواجهنا وظفنا وحققنا ، وما تفره ضرورات تجاوز النظرات الخارجية والمجزئية والسطحية والتشخيصية التي رانت عن فكرنا . ويصبح هذا التجاور مسؤولية هذه الأجيال الجديدة الراعية ومهمها بعد الشروط فكبير الذي فطنته المناهج الحديثة وخبيراتها المتنامية في مجال درس الثقافة بعامة والظواهر الفنية والأدبية خاصة .

وبناء الأدوات والأسلحة الجديدة في البحث والتحليل تتقدم الأجيال الجديدة نحو درس الأدب كظاهرة نوعية من ظواهر الإبداع الثقافي - بالمدى الاجتماعي للثقافة - صاحبة نحو فهم أعمق للتأثر الأدبية وألصق بها ، لتتناولها فتأولا أكثر علمية مفسدة . والأمر هنا ليس أمر إعادة فهم لهذا الأثر الأدبي أو فانه وإعما - قبل هذا - هو أمر التقديم بانفس البري نحو معانيه الواقع بعين أكثر وعيا وأكثر جلدية وأكثر قدرة على الاكتشاف ، وبالتالي أكثر قدرة على مواسمة ظواهر الواقع والسيطرة عليه .

وما عاد يكتفى في الدرس الأدبي التيه إلى الصلة بين الأدب والواقع والتشديد على هذه الصلة ، وإنما أصبح الضروري هو الكشف عن الكيفية التي تعقد بها هذه الصلة ، والكيفية التي تتجلى بها هذه الصلة في العمل الأدبي كظاهرة بوجهة لها طرائقها الخاصة في التركيب والإنشاء . وما عاد يكتفى في تحديد الأنواع

الأدبية تناولها وفق معانيها الخارجية ، أو الحديث عنها على أنها نشأت استجابة لهذا الطرف أو ذللا ، بل وجب التقدم نحو اكتشاف فوائذ التركيب الداخلي لها ، وكيف يتداخل هذا التركيب و « ينشئ » مع التركيب الأوسع والأعمق في تصاعد في المستويات إلى أن تصل إلى التركيب الشقي وهو التركيب الاجتماعي .

وأثر ألقى مثل « حديث عيسى بن هشام » بعد عودجا عطا تتجلى فيه هذه الاشكاليات . فهو من أبرز الأعمال الأدبية التي صدرت في فترة مخلق الرواية العربية الحديثة ، في أولفتر القرن التاسع عشر ، وهي فترة من أهم فترات التحول في تاريخ مصر الحديث . وقد اعتبر حديث عيسى بن هشام علامة من علامات تاريخ الأدب العربي الحديث وقت عندنا مؤرخو الأدب ودارسوه طويلا ، وكان أبرز ما شغلهم تحديد هوية شكلها الأدبي ، وما يرتب عليه من تبيان

موقعها من تطور الفن القصصي العربي . ومع هذا الوقوف الطويل إلا أن المسألة كانت - ولا زالت - في حاجة إلى إعادة فحص منظرأ لأهميتها ، ليس على المستوى الأدبي والتاريخي لمصعب ، ولكن أيضا لدلائنها للمهنية والحضارية .

ومن هنا تأتي أهمية جهد « محمد رشيد ثابت » في دراسته « البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام » (الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ١٩٧٥) . وهي دراسة حددت لنصها إشكالا مركزيا حاولت أن تحلّه وهو تحديد الشكل الأدبي لحديث عيسى بن هشام والدافع إلى محاولة محمد رشيد ثابت هذه - كما حدده بنا - هو استشماره عدم كفاية التصنيفات السابقة ذات الطابع الآلي والاثامي ، وطموحه إلى الاستفادة من المناهج والنظريات التي استبطنها الأبحاث الأدبية المعاصرة وهو يعني بهذه المناهج والنظريات ما توصلت إليه

البحوث البيوية المصرية للتأثير بقدراسات الشكلي
الروس وحلقة براغ ، وبحوث لوسيان جولدمان في
سوسيولوجيا الرواية وما سمى البيوية التوليدية (أو كما
يطلق عليها ثابت : الهيكلية الحركية)

ولا كان ثابت من يعتقدون بأن العمل الأدبي
« بلاغ وإبلاغ » (أي رسالة وتوصيل لها ، أو بصير
آخر : موضوع وطريقة الإبلاغ هذا الموضوع) ، ولا
كان حديث حمى بن هشام - باعتباره عملاً أدبياً -
ليس أقل استجابة من سائر الأعمال الأدبية الأخرى
هذا البناء الثنائي ، فإنه ينقسم دوماً إلى قسمين
رئيسيين : يعالج في الأول سبباً للمظهر (الوجه)
لأدبي لك « حديث » ، بينما يعالج في الثاني المظهر
الاجتماعي والتاريخي لك « حديث » .

وقد بدأ معالجة المظهر الأدبي لك « حديث »
ب طرح المشكلة المركزية ، وهي مشكلة تحديد الشكل
لأدبي لك « حديث » ، وحتى لا تكون دراسته بمنزلة
من نتائج البحوث السابقة ، بدأ بإجراء استعراض
للدراستات السابقة التي تناولت ال « حديث » ، التي
قام بها حرب أو أوروبيون ، ومن ثم لاحظ أنها
تفرعت إلى ثلاثة اتجاهات

أ - اتجاه يجعل ال « حديث » أقرب إلى شكل المقامات .

حيث يتراوح نقاد هذا الاتجاه بين اعتبار ال
« حديث » مجرد إحياء من المقامات عن طريق التقليد
والحاكاة ، والإقرار بأن ال « حديث » - رغم اندماجه
ضمن فن المقامة العربية يمثل شكلاً أدبياً مطوراً لهذا
النس .

وفي الموقف الأول استدل على المخار ١ بين ال
« حديث » والمقامات بوجود لوجه شبه طفت على
أوجه الاختلاف بينها :

١ - الاشتراك في عدد الأشخاص المهوريين .

- حمى بن هشام وأبو القنح الاسكندري في
مقامات الحمادى

- بوريد السروجي والمخارث بن همام في مقامات
الحريري

- سهيل بن عباد وميمون بن حزام في مجمع
البحرين للبارسى

- حمى بن هشام والباشا في « حديث » المربلى

٢ - أسلوب الكتابة المعتمد على السجع وسائر
اضنات البديعة الأخرى

٣ - تضمين الشعر في الكتابة النثرية

٤ - وجود نفس الراوى (حمى بن هشام) في ال
« حديث » والمقامات

وفي الموقف الثاني استدل على أن ال « حديث »
من المقامات التقليدية الجديدة بظهور خصائص
مستقلة إلى جانب أوجه الشبه المذكورة :

١ - غيظ قصصى يربط بين مختلف فصوله

٢ - انضمام المحسنات البديعية في العديد من فقراته
وخاصة في الحوار

٣ - ظهور أبطال قصصيين لم يكن لهم سابق وجود في
المقامات مثل شخصية العمدة والمطبخ .

لكن مثل هذه المقارنة - في كلا الموقفين على
السواء - تجعل الباحث يحرم حول القصة ، ويكتفى
بتحليل مظاهره الخارجية . كما تجعله ينظر إليه من
خلال خصائص شكل أدبي سبق . فليحل على تحليل
الأثر بنية البحث عن أوجه الشبه أو الاختلاف بينه
وبين المقامات . وقد لاحظ « ثابت » أنه كان من
نتائج هذه الطريقة في التحليل أن ترتبط العرض
للحديث على كثير من البحوث بدراسة تطور فن
المقامات بصورة عامة ، ولذا كان الحديث موضوع
بحث مستقل بذاته . فانتقل محور التحليل ، بسبب
ذلك ، من الأثر إلى جميع مختلف مراحل تطور فن
المقامة ، كما كان من نتائجها أيضاً تركيز المناقش على
حوامل ظهور هذا الفن من جديد في أواخر القرن
التاسع هجرى بوجه خاص . فانتفع المجال واسعاً
لفرعات النقاد الشخصية .

ونشرت هذه الظاهرة بتفسير عديدة من بينها
اعتبار إسماء فن المقامات رد فعل ، في المستوى
الأدبي ، لتحديات الغرب وثقوفه الحضارى . وفي
رأى « ثابت » أن هذا التصير وإن كان موافقاً لتحليل
ظهور شكل المقامة في القرن التاسع عشر فهو ليس
مقتصراً على « الحديث » فقط ، بل كان يمكن أن
ينطبق على كل للزلفات العربية التي ظهرت في نفس
الفترة ، والتي استعملت أسلوب المقامات في الكتابة
فهذه للزلفات ينبغي أن ننحصر كذلك ، حسب
التحليل للماضى ، لنفس الاتجاه الإصلاحى العام
الذى تنوب فيه قيمة البناء الداخلى للأثر وعلاقتها
بالطرف التاريخى الذى كتب فيه وتصبح للملابسات
الخارجية هي المقصورة لتثبه ، في حين أن المنهج
العلمى يفرض أن ينطلق التحليل من داخل الأثر إلى
خارجه

ونفس هذا النقد يمكن توجيهه إلى اتجاه آخر ،
يكاد يكون مقابلاً للاتجاه السابق ، وهو الاتجاه الذى
يميل إلى قريب الأثر (ال « حديث ») من الشكل
الروائى في الأدب العربى الحديث

ب - الاتجاه إلى جعل ال « حديث » أقرب إلى الشكل الروائى .

وقد استتبع نقاد هذا الاتجاه أن شبه ال
« حديث » بالشكل الروائى بطى على شبه من
المقامات (بناء على الخصائص التى لاحظتها أصحاب

الموقف الثانى من الاتجاه السابق) وقد كان من نتائج
ذلك اشتغال عدد من النقاد بالبحث عن منابع ال
« حديث » وأصوله في الأدب الروائى العربى

وبمقارنة موقف هذا الاتجاه مع موقف الاتجاه
السابق لاحظ « ثابت » أن ال « حديث » أنضج
لنوعين مطابقين من التأثير لتجسها مظهران متقابلان
لشكله الأدبى . فن الموقف الأول عصف الأثر لتأصل
الثقافة العربية التقليدية ، فكان أقرب إلى شكل
المقامة . وفي الموقف الأخير عصف ال « حديث »
لأصل الثقافة الغربية ، فكان أقرب إلى الشكل
الروائى .

وهكذا تتجاوز محاولة تحديد الشكل الأدبى
لل « حديث » مستوى المنهجية العملية لتنتقل إلى مستوى
التصير عن مواقف النقاد أنفسهم من علاقة التراث
العربى بمظاهر الحضارة الغربية

وتدل هذه المواقف - في رأى ثابت - على أنها
تعتبر تأثير الأشكال الأدبية بتحقيق حسب رغبة الأفراد
ومشيتهم . فقد ركز أكثرها على الدور الروائى الذى
قام به اللويدعى سواء في مستوى تطوير المقامة أو في
مستوى الكتابة الروائية . ونعت بطريقة غير مباشرة
تأثير الظروف الاجتماعية والاقتصادية في ظهور
الأشكال الأدبية

ج - اتجاه جعل ال « حديث » بين المقامة والرواية

وتدل آخر المحاولات التى استهدفت تحديد الشكل
الأدبى لل « حديث » بطريقة أكثر موضوعية
وجدية - في رأى ثابت - ما يمكن أن يعد موقفاً ثالثاً
يوفق بين تقابل الاتجاهين السابقين . وقد صبر عن هذا
الموقف مجموعة من النقاد بقوا إسماعية يمين شكل
أدبى قاراً لل « حديث » وعدوا شكله الأدبى بين
الرواية والمقامة

إلا أن هذا الاتجاه يشاركه سابقه في حصر
البحث في إطار المقارنة بين المقامة وال « حديث » من
جهة ، وبين الشكل الروائى من جهة أخرى . كما
أنهم جميعاً اقتنعوا الأثر من جذوره ودرسه على
أفراد كآل له وجوداً مستقلاً عن الواقع العربى
بمختلف مظهره في أواخر القرن التاسع عشر

ويبقى ثابت انتقاداته لحل البحوث والاتجاهات
السابقة بأن م تنظر إلى ال « حديث » نظرة متكاملة ،
ففى قد اقتصر على تحليله من وجهاً متقطعة
كالوجهة الاجتماعية أو الوجهة الأدبية دون أن تحاول
الربط بينها فأسامت إلى وحدة الأثر

لكل هذه الأسباب ، وبحاراً لتلك السليات ،
وفى ثابت أن يعيد النظر في شكل ال « حديث »
الأدبى انطلاقاً من تحليل بنائه الداخلى قبل أن ينتقل
إلى البحث عن الحدود الاجتماعية والتاريخية لهذا
الشكل . وكانت البداية في تحليل البناء الداخلى

٤ - طريقة الجداول

وهو يطلق هذا المصطلح على عتبة سرد قصص في جس الوقت بطريقة التتابع ، أي بسرد مرحلة في القصة الأولى ثم مرحلة من الثانية . وقد وجد أن استعمال هذه الطريقة يظهر خاصة خلال مراحل التي يطغى فيها المظهر القصصى على سائر المظاهر الأدبية الأخرى . أي : مرحلة «الباشا مهم» و «العمدة في القاهرة»

ولتتبع تأثير هذه الطريقة في ب. ال «حديث» قدم جداول لتتابع الفترات وفقا لكل مرحلة من مراحل القصة

وبعد أن تناول الطريقة الأخيرة ، وهي طريقة التأجيل يتجه إلى تحليل مظاهر الكتابة القصصية في ال «حديث» ، وهي جواب : «السرد» و«الوصف» و«الحوار» مركزا على وظائفها وعمل محولاتها . وقد عرفت كل مظاهر الكتابة هذه ، من سرد ووصف وحوار ، حل يبرر صورة السارد الذي ينسب إليه كل الحديث . ولكنه لتجديد هذه الصورة اتجه إلى العنصر الذي يجمع بين كل المظاهر السابقة ، ألا وهي اللغة التي أبلى ال «حديث» عن طريقها وهنا ظهرت ملامح تقليدية ذات مظهرين ، أحدهما ديني والآخر أدبي (من القرآن والسنة ، وعن السلف الصالحين وتفسيرات من الفهر القديم) . كما ظهرت ملامح تحول في لغة ال «حديث» وهذا التحول النقطي يكشف عن تحول أعمق انقلبت اللغة عوجبه من المظهر الأصلي إلى المظهر الدخيل . إلا أن هذا الانتقال لم يؤد إلى نتيجة واضحة بسبب جمعه بين المظهرين في نفس الوقت . أما المحاولة التي قام بها الراوى فلم تفر عن مؤلف معارض هذا التحول بقدر ما عبرت عن خضوعها ومسايرتها له . وهكذا ظل التحول في المستوى اللغوي ، مظهرا مثل المستويات الأخرى ، مجهولا غامضا الاتجاه إذ لم يتجه إلى مرحلة قارة بوضوح فيها التحيز لتأصيل أو الدخيل

وإذا كانت اللغة بمختلف أشكالها في ال «حديث» مظهرا رئيسيا مجررا لمصور الراوى ، فإنها ليست المظهر الوحيد . إذ أن عيسى بن هشام دعم حضوره بعدة وسائل ، حمل البحث على استنتاجها ، لا من خلال سرده فحسب ، بل من خلال لغة الأثر عموما . فقد أسند إليه «الحديث» ابتداء من عنوانه ، ثم استمر هذا الإسناد بتكرار عبارة «قال عيسى بن هشام» حتى آخر فصل من الأثر . لذلك فالنظام الذي نتج في بناءه وتقديره السامع أو القارئ بعد مظهرها من المظاهر المبرزة حضور الراوى . وقد زاد في تأكيد هذا الحضور خاصة روايته لا يسمع ويشاهد باستعمال ضمير المتكلم المفرد حين كان الباشا معانيا للأحداث «وباستعمال صيغة المتكلم الجمع حين أصبح معانيا لها . ونزل أبرر مظاهر حضور الراوى علاقته بالأشخاص وطريقته تدننه

الأدبي ، بل قدم باعتباره عملا قصصيا للراوى فيه وظيفة متحركة .

ولزيد من التحقق في تحليل خصائص هذا الراوى أنصى ذلك إلى تتبع السرد نفسه . وفي تحليل السرد تجرى دراسة التشكال التي بنت بها الأحداث داخله . وأول مظهر منها هو البناء الزمني للأحداث والبحث في هذه المسألة - هنا - لا يتعلق بطبيعة الأحداث ونوعها ، فهنا يصل بظاهرة البلاغ في الأثر ، بل يتناول كيفية انتظامها في الإطار الزمني لل «حديث» ، إذ لا شك أن الأحداث لا تنظم بمسألة اعتبارية داخل عمل قصصى

وبدراسة مجال وقوع الأحداث عرجت الدراسة باستنتاج أن ظاهرة التحول من الحلم إلى الواقع كانت تحولا محجوزا . لأنه منع الراوى من العودة إلى واقع الخاص كما حدث في الحلم ، بل تلتصق الراوى في خضم الواقع الاجتماعي الذي تحول في أرجائه بحسبة الباشا ولا شك أن هذا الواقع نفسه قد صار حيا لما فيه من غربة أحداث وصق تحولات . ويتصف هذا التحول بخاصية ثانية تتمثل في غموض اتجاهه حيث انقلب حلم الراوى إلى واقع ، بينما انقلب الواقع حيا

والمرحلة النتيجة تخص الدراسة في حصر الطرق الخاصة التي توثق هذا الأثر في البناء الزمني للأحداث وأنظمتها داخل

١ - طريقة المحتاج

وتتمثل هذه الطريقة في توالي سرد الأحداث للواحد تلو الآخر مع وجود محط رابط بينها . وقد استنتج البحث في ال «حديث» مرحلتين متواليتين بنتا بهذه الطريقة ، وربطتا فيما بينها بالدور الحياتي الذي لعبه الباشا معاناته السلبية للأحداث التي ظلت تتابعه بأسعور دون أن يقدر على التخلص منها أو السيطرة عليها

٢ - طريقة الحوار

وذلك بأن يحرص الراوى مشاهد ومحاورات مشروعة يقطع بها مؤقنا سير العمل القصصى . ويظهر استعمال هذه الطريقة عندما يكون عيسى بن هشام المعاني الوحيد للأحداث والباشا المعاني لها

٣ - طريقة المتضمن

ويمضى بها عملية إضمار قصة أو أكثر في قصة أخرى مثلا هو الشأن في بناء حكايات «ألف ليلة وليلة» . وقد استعملت هذه الطريقة في ال «حديث» بتضمين قصة جديدة يمكن أن يطلق عليها عنوان «العمدة في القاهرة» داخل العمل القصصى العام الذي تواصل بوجود الراوى إلى جانب الباشا

فحص أساليب الحكاية (القصة) في ال «حديث» وأول ما يواجهنا في هذا الوجه هو «حديث» هو عنوانه «حديث عيسى بن هشام» . ويبرز هذا العنوان ، لأول وهلة ، ارتباط الأثر بالأدب الشافى وبطريقته الخاصة في «الإبلاغ» . إذ أن عملية الحكاية التي تفرغها كلمة «حديث» تشترط سماعا بدلا من القارئ ومحددا بدلا من الكاتب . والحدث في هذه الحالة ، وأو من الرواة الذين أتمت لهم أحد الآثار الأدبية التي ظهرت خلال القرن الرابع الهجرى (مقامات بسبع الزمان المملوكي)

إلا أن هذه الظاهرة لا تعنى ارتباط ال «حديث» هنا بفن المقامات ، فمخرج المؤلف من «النسبة الاصطلاحية الأولى (المقامة) ذو دلالة لا يمكن التغافل عنها . بل إن أقصى ما نستنتج من التشابه في اسم الراوى ، اتجاه الأثر ، كما يبدو من عنوانه ومن مطالع فصوله نحو نوعى طريقة الإلقاء الشافى والاحتفاء بالسامع في هذه الطريقة له أهمية أساسية ومن هنا ظهرت أساليب الدعاء ، واستعملت صيغ التشكلم المعبرة فسيما عن مفهوم المحاطة ، وصيغ المحاطب

وبالرجوع إلى المدلول اللغوي لكلمة «حديث» ، ثم مدلولها كما استعملت في كتاب التريصى ، نجد أن الطريقة السردية المماثلة لطريقة سرد المقامات (الإلقاء الشافى) تحولت إلى مفهوم عمل قصصى في ال «حديث» وأدمج في بنائه . فالحديث المنثور في «مصباح الشرق» لم يكن مقالا صحفيا أو كلاما فرديا بل صار يتكاد عملا قصصيا لكن دون أن يتم الاستقرار على إدراجها ضمن نوع محدد من الأنواع الأدبية .

ولئن أثارنا كلمة العنوان الأولى «حديث» مسألة الطريقة السردية ومظهرها العام في الأثر ، فإن الكلمة المضافة إليها في نفس العنوان (عيسى بن هشام) طرحت مسألة أكثر تعقيدا فخلت في تحديد شخصية السارد (الراوى) الذي نُسب إليه ال «حديث» . فقد سبق أن قام عيسى بن هشام بوظيفة الرواية في مقامات الممدي . فهل يعنى هذا أن هناك شيئا حيا بين الاثنين وأن أحدهما مقلد للآخر؟ لتحليل الوظيفة الأدبية التي عرف بها عيسى بن هشام في المقامات (وظيفة الرواية) نجد أنها وسيلة من أهم الوسائل التي نقلت أنواعا عديدة من الأدب العربى القديم بصفة خاصة . ومن ذلك بما يصبر تأثير الطابع الشافى لا في بنائه وطرق سرده فقط ، بل في بناء مختلف فوّه الكبرى من شعر وحطابة ومقامات وأخبار . ومن ثم خرج بأن عيسى بن هشام يعبر عن انتقال الرواية للمثولة حسب سلسلة من المستند إلى رواية مقصصة في بناء عمل أدبي متيج شخصيا . وبهذا يصبح عيسى بن هشام في ال «حديث» مجرد رابط بهذه الخاصية العامة وليس شخصا متبعا من المقامات أو التراث القديم . إذ أن ال «حديث» لم يوضع في اتجاه التقليد

لهم . ومن ثم يفسى البحث في تحليل هذه العلاقة . لينتقل منها إلى ملاحظة علاقة الراوى بالعالم الجديد الذى يتبنى إليه

وإذا كانت الذاتية تبدو طاعية لأجل طريقته السردية ، وعلى حسونه في ال «حدث» فقد حرص أحياناً كثيرة على توثيق طرق موضوعية حدثت في هذا الحضور ظاهرياً ، وذلك بإيهاهم القارئ بالتغل الخفى لبعض الوثائق أو قراءة المقالات ، وربما كان أحوار نفسه مظهر آخر من مظاهر التزعة الموضوعية

وبعد أن يتكشف البحث عن الصراع بين هذين الاتجاهين يفرج نتيجة : أن التحول في مستوى حضور الراوى يظهره الذاتي والموضوعي ، مماثل للتحولات الأخرى التى استتجت من التحليل السابقة ، أى أنه كان مهيئاً غامضاً الاتجاه إذ لم يتنه إلى اتخاذ شكل لار يساعدنا على تحديد مظهر ثابت حضور الراوى في ال «حدث» . وقد كان من نتائج ذلك أن ظل متأرجحاً بين التزعة الذاتية والتزعة الموضوعية ، بين المظهر القصصى والمظهر التاريخي

ومن هذه التحولات المستتجة - إثر تحليل مختلف مستويات طرق إبلاغ ال «حدث» - تصل في آخر الأمر ، إلى استنتاج تحول مظهره الأدنى بصورة عامة (من المحافظة إلى التحرر ، ومن الجمود إلى الحركة ، ومن العريقة القديمة إلى الطريقة للكثيرة ، من الشكل التقليدي إلى الشكل القصصى) . وهكذا لم يعبّر ال «حدث» بكل الوسائل المتصلة في تأليه عن شكل أدبي واضح الحدود رغم تجسيده لتصدع مظاهر من الأدب التقليدي . وبظل ال «حدث» موزجاً من مزيج أدب التحول في مستوى لأشكال ، وأتراً معبراً عن عملية انتقال مهيوم من نوع أدبي إلى آخر قد تظهر نتائجها في الآثار الأدبية الصادرة بعده .

وبعد النتيجة العامة ينهى القسم الأول من البحث ، الذى ياتج المظهر الأدنى لل «حدث» . لينتقل إلى القسم الثانى ، الذى ياتج المظهر الاجتماعي والتاريخي له . فالبحث - كما أشرنا - العمل الأدنى وإبلاغ لبلاغ ، وما يتلوه عنه البلاغ في ال «حدث» لا يتصل في التراجع عن مظهر الإبلاغ فيه ، فانهظهران متكاملان متداخلان . بل هما صورتان لشئ واحد والكثير من وسائل الإبلاغ تعكس بدورها مدغولات (بلاغات) مفيدة . بذلك لجأ الباحث في تحليله لمظهر البلاغ إلى إعادة النظر في بعض المسائل التى تعرض لها في القسم الأول ، بالإضافة إلى ما قام به من تحليل كما يتصل بمظهر البلاغ مباشرة ، وخاصة المظهر الاجتماعي والتاريخي لل «حدث» .

ومن ثم ، شرحت الدراسة في تحليل مظهر البلاغ (موضوع الأثر) وتحديد مستوياته ، وذلك من خلال

تجميع الصورة التى رسمها المؤلف ومقارنته بين أوضاع ثلاثة

- أ - عصر الباشا وعظمته في مجتمع الراوى
- ب - عصر الراوى وموقفه منه ومن عصر الباشا
- ج - للتيبة العرية واللب «الصحيح» في فساد مجتمع الراوى .

واعتماداً على إعادة بناء صورة عصر الباشا يصل الباحث إلى استنتاج خاصة من خصائص البلاغ في ال «حدث» تتمثل في مظهرين متداخلين : أحدهما تاريخي موضوعي والثاني قصصى ذاتي . ويحضر المظهر التاريخي في عرض معطيات تاريخية تصل في صورة الباشا بطيعة النغمة الباسية في عهد محمد علي . ويتمثل المظهر القصصى الذاتي في الطريقة التى تقدم بها هذه المعطيات التاريخية ، التى غالباً ما تعكس موقف المذموم والعارض لها . وفي صورة عصر الباشا يبرز هذا المظهر الذاتي في تركيز الراوى على الجانب المأساوى من ذلك العصر واستغلال كسطنطين لإكارة بعض مظاهره خلال كامل ال «حدث» وهذا ما دعى إلى الانتقال بالتحليل للبحث عن طبيعة علاقة الراوى بالباشا وتطوره . حيث لاحظ أن هناك تحولاً مغلقاً كالمراحل برر في ظهور التفارب والاعتماد بين الشخصيتين في المرحلة الأولى ، وفي انتعاله إلى حالة انقطاع مفاجئ مؤقت في مرحلة ثانية ، ثم في رجوع العلاقة أصراً إلى حالتها الأولى . وانطلاقاً من هذا التحول المغلق ، يكرر استنتاج إحدى خصائص شخصية الراوى «تشتتة في معاناته لاضطراب داخل عميق ، بين عامل الحفاظ على علاقة التفارب بينه وبين الباشا الذى يرمز إلى السلطة الحاكمة في العهد القديم بصورة عامة ، وعامل الارتباط بالمجاشي أحد المعبرين عن التزعة الوطنية في ال «حدث» . وقد يتأثر هذا الاضطراب بدوره مع التغير للرتبك وغير القار لملاقة محمد المويلحي بالسلطة الحديثة والسلطة الثنائية . فهو قد عاش مع والده فترات قلب عهدة جملة متردداً بين الدخول في الحكومة والانتماء فيها ، والمشاركة في الثورة الوطنية أو الانحزال عن كل نشاط عملي للاندساس في نشاط فكري . إلا أن هذا التردد يتبدد مبياً عندما تلاحظ أن المشاركة في الثورة انتهت إلى حالة سلبية ، إذ فشلوا تحت العودة من جديد إلى محاولات الانتماء في المصائب الحكومية أو الانحزال عنها . فتأكد بذلك - للباحث - أن الواقع الطبقي للراوى ، والذي استتجت الدراسة نمائمه مع الواقع الطبقي للمتألف ، تطلب حل الانقسامات الآلية وعلى محاولات الرمية إلى إحداث قطيعة ثورية بين وبين السلطة الحاكمة ومنعه من مواصلة تحييفها .

أما الصورة التى يعكس بها «الحدث» حالة المجتمع المصري في عهد عيسى بن هشام فإنها تمتد خلال كامل المرحلة الأولى ، ثم تكتمل في بعض فصول المرحلة الثانية . حيث تمت المقارنة بين بعض

مظاهر القصد العرى ومظاهر الحياة الشرقية عامة والمصرية خاصة ، وحيث جرى عرض العديد من المشاهد الاجتماعية المحلية في معرض باريس . ويبدأ فحصى معاً هذه الصورة بتحديد الظروف الزمنية والمكانية المواقفة لها . حيث يتبين عن تطور الزمن الطبيعي في «الحدث» أنه لم يقع التذكير على فترة محددة يمكن ضبط الأطوار الزمن والتاريخي لها والفترة التاريخية للمطابقة للصورة التى يقدمها الراوى عن عصره تنحصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفي فترة عصير البلاد المصرية للاحتلال الإنجليزي بصفة أدنى . وباستعراض الأماكن التى وقع الانطلاق منها لأبراز عرض اجتماعية من العهد الجديد منحصرة في المدن ولم تتجاوزها إلى المناطق الريفية والقروية . ومن ثم تتجه الدراسة إلى تحديد جوانب مجتمع عصر الراوى انطلاقاً من الظروف الزمنية والمكانية التى حصر نفسه فيها . وتلصف هذه الجوانب إلى أربعة جوانب كبرى : الجانب السياسي ، والاقتصادى ، والاجتماعي ، والثقافي .

وتحليل الجانب السياسي ، وما تضمنه من صورة التركيب الطبقي للمجتمع المصري في عصر الراوى والتحولات التى لحقت فيها ، تبين أن وضع الانتقال المهيوم الذى تزدى فيه هذا المجتمع ، حل اختلاف طبقاته ، كانت نتيجة لعددين أساسيين متكاملين

أ - عامل خارجي

تتمثل في غزو العالم الغربى ، بحضارته المتفردة وعظه الاقتصادي ، بسمجتمع المصري ، وبسوى بغرض سيطرة عسكرية وسياسية أخضعت مدينة الحكومة البريطانية في أواخر القرن التاسع عشر .

ب - وعامل داخلي

تتمثل في تعلق فئات اجتماعية محلية بالحضارة الغربية فاندفعت عناصرها إلى تمجيد هذه الحضارة ، وتحسوا لمظاهرها المادية والملموبة ، مما ساعد على نية جونغسى واجتماعي ملائم لتركيز هيمنة السلطات الأجنبية على البلاد ، كما تمثل في خدمة بعض الطبقات المحلية ، وخاصة الحاكمة منها ، لركاب هذه السلطات ضيائاً لمصالحها الخاصة .

أما الجانب الاقتصادي فهو يستفيد من معاد الصورة السياسية السابقة لبعض في تجميع القطاعات الفلاحية والصناعية والتجارية . وخاصة بعد انحلال نظام الانقطاع من جهة ، وتلاشى حيلته من جهة أخرى ، وتصادف طبقة من نرجع جديد وفتت السلطات الأجنبية الدخيلة حائلة دون تطورها . وقد نتج عن هذا التحول السياسي تحول اقتصادي واجتماعي عميق قلب أسلم القيم التى يقوم عليها المجتمع المصري . وجملة مظاهر الجانب الاقتصادي

الحاكمية الجديدة. وكى فشل الراوى في تجميع القيم الأصلية التي يدعو إلى إحلالها محل القيم الجديدة المتعددة في المجتمع المصري، فشل المؤلف في إثبات شكل أدبي قار لـ «حديث» وهذا يقم الدليل - في رأى الباحث - على أنها بناتل في العجز عن تجاوز الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي وُجدت فيها، وسحق إن تمكك من تجاوزها فكرياً فقد خضع لها عملياً.

والواقع أن استنتاجات الباحث، المألفة لهذا النوع الأخير، تمثل - في فهمي - التحلل المبني الرئيسي الذي أصاب الدراسة. والمنهج هو ما بينا هنا، لذا لم نقف عند عنات هنا أو هناك في فهم بعض الظواهر الجزئية وتصلها. وإذا كنت قد التزمت في هذا العرض - جهد الطاقة - كتابات الباحث فيها، فقد كان ذلك، بالإضافة إلى أخرى الأمانة، بقصد الكشف عن حركة الباحث المبهجة ومصطلحه، خصوصاً أن الباحث قد بذل جهداً دولياً وعملاً مستفيضاً دقيقاً، فقبض الكثير من جوانبه مما خلق لأمعة ذكية كاشفة، لاشك في أصابته وجديتها، كما أنه يملك طموحاً مشروعاً وامتلاء بالرسالة. إلا أن هذا التحلل المنهجي الرئيسي الذي شاب الدراسة هو هذه «الطبعة الآلية». ولكن لتزجمل تناول هذه المسألة - الآن لنفسي مع نتائج الدراسة إذ أنها ستكون من جوانب هذه المسألة على نحو أكثر سطوحاً.

لقد لجأ الباحث إلى عاتمة تأليفية بين النتائج التي انتهى إليها إثر تحليل المظهر الأدبي لـ «حديث» ومظهره الاجتماعي والتاريخي، تلافاً للفصل الذي تم خلال الدراسة بين المظهرين، وما قد ينتج عن هذا الفصل من تفكك في أجزاء البحث ومراحله. وس نكرر النتائج التي وردت أثناء العرض، وربما ستنبئ عند نتيجة تأليفية يسطرها الباحث هـ :

إن التحول المجهول للـ «حديث»، من الشكل الأدبي التقليدي إلى شكل البناء القصصى، عكس الظروف التي تم فيها التحول. إذ أن استعمال الشكل القصصى لم يكن استملاً منطقياً أملاء التطور الطبيعي للواقع المحلى لأنه من الأشكال الأدبية التي ظهرت بظهور المجتمعات الرأسمالية وتوسع الطبقة البورجوازية فيها. كما لم يكن استملاً اختيارياً من جانب المؤلفين، إذ أن ارتباط عصر بالخط الرأسمالى الغربى كان ارتباطاً مبرحاً، بعيداً عن كونه نتيجة لتطور طبيعى داخل حاشه المجتمع الجديد. لذلك لا يمكن أن نشير - والحديث لازال للباحث - أن المؤلفين أبدع شكلاً أدبياً جديداً أو طور من بقاثة بكتابة الـ «حديث»، بقدر ما عكس هذا الأثر نوع التحولات المفروضة على المجتمع المصرى في أواخر القرن التاسع عشر، وبقدراً ما عبر عن التحول المجهول للخطبة التي يتبنى إليها، والتي أوجت له بالشكل الأدبى لأثره، والتي تمثل كتابته تحقيق

بالعودة إلى التثبت بالقيم الأصلية التي تعددت في خضم التحول المجهول.

ومن ثم تتخل الدراسة في الفصل الثالث من القسم الثانى لبحث «الحركة المضادة لتدهور القيم الأصلية داخل المجتمع المصرى الجديد». وعلاحة تعليقات الراوى المختلفة ومناقشتها مع بعض الأشخاص يوضح أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد - تجسم في طريقتين متكاملتين، إحداهما عملية والأخرى نظرية. وتتخل الطريقة العملية في قيامه بردود فعل محسوسة. وتتخل الطريقة النظرية في الآراء التي يندو منها ومليتها بها. ومن ثم تأخذ الدراسة في فحص المظهر العمل لحركة المضادة، حيث لوحظ أنها تتخل شكل سلسلة طويلة من حركات (خروج - دخول - خروج - حركة - خروج جديد...) قام الباحث بوضع جدول لها ميزاً نوع كل منها والظروف التي جادت فيها. وتستنتج الدراسة من فحص هذا المظهر العمل، وما تآلى فيه من حركات وتداخل علاقات بين الراوى والبناء في محاولة مجرية لفهم الذات وفهم السخيل، هذه النتائج التي حرص الراوى على إلـ «حديث» حل أن يؤكد بها جدوى الحركة المضادة التي قام بها.

١. إعادة النظر في الذات الطبقية

بمجرد طرح العلاقة التي ينهى أن تربط الذات الطبقية بالذات الأجنبية أو الغير.

والمظهر الفكرى هذه الحركة المضادة شديدة الاتصال بالحركة التجريبية بكل أبعادها الأخرى وكل مراحل الـ «حديث» والحركة التجريبية تتعرف من حين لآخر بسبب إثارة مسألة مستوحى موضوعها من الظروف للكان الذي يوجد فيه الراوى وبعض مراقبه، فيطلق أحد الأشخاص للتحقق معه دعماً، في تحليل نظرى يحدد الحركة ويتأمل فيها. وتقوم الدراسة بمصر هذه المواقف، وبعد تحليل لآفاق بحث الراوى عن حل. وطابعه المتحور في محض متطور، تستنتج من خلال ما عبر عنه الراوى أو للتفوق معه ذهباً من حركة مضادة سواء في المستوى العملى أو الفكرى أنها حصيلة اتجاهين أساسيين :

أ - اتجاه عربى إسلامى

ب - واتجاه وطنى مصرى

كما نخل موقف الراوى، بالإضافة إلى ذلك، من خلال الذهنية الطبقة التي نظر من خلالها إلى الواقع الجديد وعمل على وضعه. وقد قاد هذا إلى معاودة معالجة علاقة عيسى بن هشام لمحمد اللويلحى، نتيجة للاحالة المآل بين الذعة الطبقة للراوى والواقع الطبقي للمؤلف. وأظهر ذلك أنها تماثلاً كذلك في محاولة اجتباب الاصطدام المباشر والحيث بكلا الطبقتين الطبقة الحاكمية القديمة والبقية

من ذلك المجتمع المتصور، ومستوجابها السلوكية في التعامل من تبة وحش ووشوة، تشترك في التعبير عن اتجاه هذا المجتمع نحو تبنى خط اقتصادى وأعمال قائم على المبادرة الفردية الحرة، تجسم خاصة في تآلى الفئات جميع الأرباح ولجونها لطرف شق كى تسمى ثروتها، لكن دون أن تقدر على تحقيق ذلك من طريق امتلاك وسائل إنتاج متطورة الاستعمال في المجتمعات الرأسمالية الغربية. لذلك عبر هذا الاتجاه بدوره عن تردى المجتمع المصرى في وضع لمرحل مجهول في المستوى الاقتصادى أيضاً. إذ ارتبط بالنظام الرأسمالى والندفع في طريقه دون أن يقدر فعلاً على أن يكون رأسمالياً، كما أن الأكرهه من المستعمرين وجدوا أنفسهم في طريق التحول للرأسمالى دون أن يكون لهم القدرة على التحول إلى رأسمالين فعلاً.

ولم يكن الجانب الاجتماعى أقل تصورياً لظواهر التحول في المجتمع المصرى الجديد من الجانب السابق، إذ يرتبط أحدهما بالآخر أشد الارتباط. وترصد الدراسة مظاهر التحول الاجتماعى، كما بدت في الصورة التي قدمها راوى الـ «حديث» وقد شملت هذه المظاهر حالات مختلفة من الحياة اليومية، وتتخل في لحولات تبدأ من التحول الغربى، والتحول في الأنماط البدائية وأساليبها، لتند إلى التحول في اللباس ووسائل النقل، وفي البناء المهادى، ثم تتأكد في مظاهر السلوك والتنافس بين المظهر الخارجى والخطبة الداخلية، وما يستتبعه ذلك من تدهور للقيم الأخلاقية والذهبية والأصيلة، وما استحدثت من وسائل التسلية، واختلال علاقات الزواج وتآلف من المرأة، تاهلك عن ظاهرة التعلق بأسباح

أما الجانب الثانى فتلحظ الدراسة أن «حديث» يورد إشارات عديدة إلى وجود تخط فكري وثقافى، لكب متفرقة وغير مبررة. وبإعادة تجميعها وبنائها تصمها إلى أقسام ستة كبرى : التعليم، والأدب، والصحافة والنشر، والتسرح، والآثار والمتاحف، والرقص والغناء، وباستعراض أحوال هذه الأقسام نيل للدراسة أن الجانب الثقافى يتحد مع الجوانب الاقتصادية والاجتماعية في التعبير عن تدهور القيم الأصلية للمجتمع المصرى الجديد. وفي إثبات حالة الانتقال المجهول التي ترمى فيها نتيجة تحالف يورددى أو لا يورددى بين قوه خارجية تمثلت في الهيمنة الغربية، وقوة محلية نابعة من شعور بعض الفئات بتخلتها انحصارى لخطى أفرادها معظمها المصنوعة العربية ولقدوها دون أن يكونوا قادرين على أن يصبحوا عربيين.

على أن روى الـ «حديث» لم يقف عند حد النقل والتصوير، ولكنه تجاوز ذلك إلى التدخل

والباحث يعتقد أن استنتاجاته هذه ثبتت نتيجة انتهى إليها بعض الباحثين المثبتين لاتجاه النقد الاجتماعي (يقول إلى جولدمان في كتابه: نحو سيولوجيا للرواية)، ومزاعمها أن التغيرات الكيميائية داخل أثر، أو أسلوب، أو نوع أدبي أو فني، تاجمة دوماً، حتى إن جرت تغيرات ضئيلة مهمة، عن محتوى جديد ينتهي بخلق وسائل التعبير الخاصة به. كما يعتقد أنه يلتقي مع باحثين آخرين (يقول إلى ميشيل رولان في كتابه: الرواية والقصص) في تحديدهم للأعمال الروائية وعندهم من أصول أبنيتنا الأدبية. فستدعم أن المؤلف الأول، وهذه الأبنية، في أبرز مظاهرها الخيالية هو التركيب التاريخي والاجتماعي والفنسي واللاهوتي الذي يمثل الكاتب أحد شهوده. فالكاتب لا يؤسس شكلاً بل يكشفه.

غير أننا - معاً اعطينا في صيغة قوله من يقول إليها - لا نرى أن استنتاجاته هذه تتوافق معها. على الأقل، في الحدود التي ولف عندها البحث فهو قد انصرف مسرعاً عن العلاقات، ولم بكل عملية التحليل إلى مراحلها التي تفضي إلى النتيجة التي يطلبها. ويكاد يردد إلى النظرية - التي رفضها واسماها تقليدية - وهي النظرية التي ترى أن الأثر الأدبي مرآة صادقة للعصر فراء يحدث عن الحضور الاجتماعي والتاريخية عاكساً تماماً مباشرة (انكساراً آلياً) بينها وبين الأثر الأدبي. وبهذا يكاد يتحول القسم الثاني من الدراسة وهو الخاص بجانب «البلاغ» إلى توثيق تاريخي اجتماعي وبحث في الطرف التاريخي الاجتماعي الذي عاصره في «حديث» ومؤلفه، ومدى صدق المؤلف في نقل صورة ذلك العصر. ومن هنا كانت «الطبعة الآتية» ظهور في ورق قليل من القصص والاستنتاجات، حل التحول الذي أفرأ إليه قبل قليل، حيث حدد تماماً بين فضل راوي إلى «حديث» في جسم القيم الأصيلة وبين فضل مؤلفه في صياغة شكل أدبي محدد.

أما قضية الباحث الكبير وهي أن كل «حديث» يخبر عن شكل أدبي متحول، نتيجة لظهوره في فترة تاريخية كان التحول في جميع المستويات الاجتماعية من أبرز مظاهرها، فإنها نتيجة تتضمن تعميماً، يعود بنا إلى التعميمات التي رفضها الباحث نفسه، والتي يمكن أن تنطبق على كل المؤلفات العربية التي ظهرت في نفس الفترة. ويعقد هذا التصريح دلالة إذا عرفنا أن محمد حسين في دراسته لبنة لطيف المصري الاقتصادية الاجتماعية، والتي نشرها مبدأ «التحول» المصنوع في تفسير تركيب ومسار هذه البنية، بمذآ آثار هذا المبدأ إلى أيامنا فهل يعنى ذلك أن كل آثار الأدب المصري المعاصرة تخضع لنفس التفسير والتحليل؟ وإذا كان الأمر كذلك لما ظهر التغييرات والتطورات التي جرت على أشكال الإبداع الأدبي عامة وعند كل مؤلف خاصة؟

غير أن الأمر - في تقديرى - أن وشيد قهت لم يعنى بمجهته إلى جانبها العلمية للتعبئة، وقرع

في منتصف الطريق عند فهم على آلى للعلاقة بين شكل الأثر والبنية الاجتماعية. وعرضت دراسته لنفس المبدأ الذى استعمله مبدأ «التحول» المصنوع.

وللمرجح - الذى اعتمد - يقول بأن الشكل الأدبي ليس إبداعاً فردياً، بل هو اجتماعي المنشأ، وأن هذا الشكل يعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعي الذى يتبنى إليه صاحبه أو كما يقول جولدمان «الطابع الاجتماعي للأثر يمثل في أن الفرد ليس في إمكانه أن يؤسس، على الأفراد، بناءً فنياً مستجيباً بواقعي ما يسمى بـ «دراسة العالم» لبناء من هذا النمط لابد أن يكون من إنجاز فني، يمكن للفرد أن يقدمه إلى درجة مرتفعة من الانسجام ويقله إلى مستوى المطلق الخيالي والفكرى المصنوع. غير أن نفس المنهج يقول بأن الأثر الأدبي ليس عملاً فنياً بسيطاً، وإنما هو عمل مركب، تشابك علاقاته وتتراتب في تراكمات وأبنية ذات مستويات متعددة إلى أن تصل

إلى البنية الكلية للتركيب الاجتماعي. ومفصل هذه الطبيعة الاجتماعية للأثر الأدبي هو الكشف عن العلاقة بين بنية هذا الأثر والآثار الأخرى، ثم بينها وبين البنى الفكرية لدى الجماعة المرجعية التي يتبنى إليها صاحب الأثر. وحتى هذه البنية الفكرية فإنها تتضمن رؤيتين مترابطتين تعبر الأولى عن موقف الفئة الاجتماعية التي يتبنى إليها المؤلف من الواقع الذى يعيشه (الوعي الميئيق)، وتعبر الأخرى عن تصور تلك الفئة للواقع الذى تطمح إلى وجوده لمخروطاً أكثر انسجاماً وأكثر إنسانية.

ولعل لى هذا كله ما يوضح إخراج هذا المنهج لدى تعدد الظواهر وتراكيبها، وهو ما جعله المنهج يلقى على نفسه هذه المهام، ليتجاوز مبدأ «الطبعة الآتية»، مطلقاً نحو آفاق أرحب، ونكها أكثر علمية وضبطاً في نفس الوقت، لتكشف عن هذه العلاقة المعقدة الخاصة بالقرارة بين تراكمات الإبداع الفنى، والفناني عامة، والتركيب الاجتماعي

فصول

مجلة النقد الأدبي

لكي تضمن الحصول على نسختك من المحلة احرص على الاشتراك فيها.

نظام الاشتراك محدد في الصفحة الثانية



تفخـر
 دَارُ النُّشْرِ وَالنَّجَاحِ لِلْإِسْلَامِ وَالنُّشْرِ
 بِأَنَّ تَقْدِيرَ لِقَاؤِ الْقَرْمِيَّةِ بِمَجْمُوعَةٍ جَدِيدَةٍ مِنْ
 مَوْلَعَاتِ الذِّكْرِ وَارْشَاشِ الْأَدَبِيَّةِ

مولعاست، دكتور و بعش الطبوعه

مؤلفات الدكتور داجش السفة الطنج

- [illegible]

الزعماء الثلاثة قد تم لهم نكروا إلى حنبلي
في حشرهم جزاء

الحق لناست الشجرة عمن الكثرة احش والرحمة

سَمِعَ وَتَحْمِلُونَ كِتَابًا

- [illegible]

دار من المجلات بمقتضى الجريدة الرسمية
(نسخة ١٩٢٤)

خبرنا عن الأئمة نوثقها المصنف المحقق محمد باقر
المرتضى

- | | | |
|-----------------------------------|----------------|------------------------|
| ١. عاتق العبد الصبي ٦ قبل الفترات | ١. نزلت وشراب | ١. ذكوات فاسق |
| ٢. آيات الله | ٢. نوح نقي | ٢. أفرح ومارح |
| ٣. بيوت الثقات | ٣. عاصم الجحيم | ٣. اناسية عاشق |
| ٤. الفخر من الله | ٤. مائة حب | ٤. الله في بيوت اليتام |
| ٥. اناسية الجحيم | ٥. الفاشة عامر | ٥. من الله المست |
| ٦. عاتق العبد الصبي ٦ قبل الفترات | | |

دار النشر: المطابع للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 272، رقم 4-77

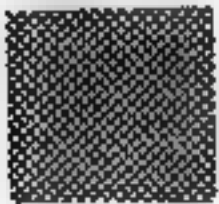
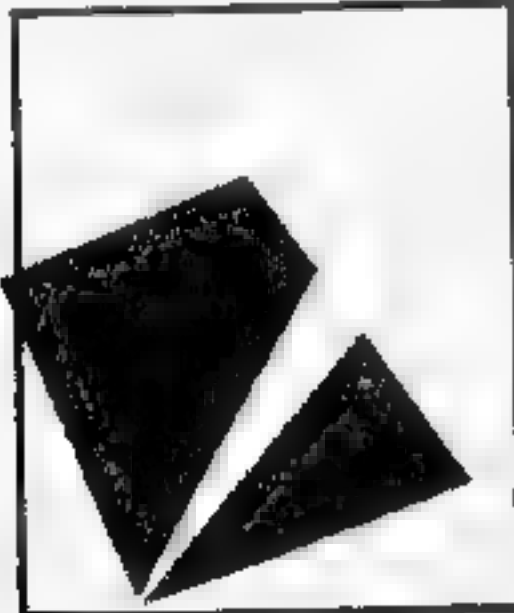
جميع هذه المؤلفات هي بحوث في جريدة القاهرة المجلد الثالث عشر لثلاثين سنة ١٩٨٩
منه ٥٩ يناير سنة ٩ فبراير - جناح دار العصر الجاهلي - ص ٧

الأسنّة

والنقد الأدبي

في النظرية والممارسة

تأليف: د. مورييس أبوناظر
عرض: شكري ماضي



في فترات الانحسار العام تستعمل الامة النقدية والنظرية - وكالمادة في مثل هذه الأحوال يحاول بعض المثقفين التخلي عن استغلال ما تفرزه المراحل الانتقالية من ركود ظاهري - فيبدون أنهم يقرعون في محاولة ليريدوا ولحريز مقولات وأفكار استهلكتها منذ أملاً يفعل حركة الواقع الموضوعي التي لا تعود إلى الزوال

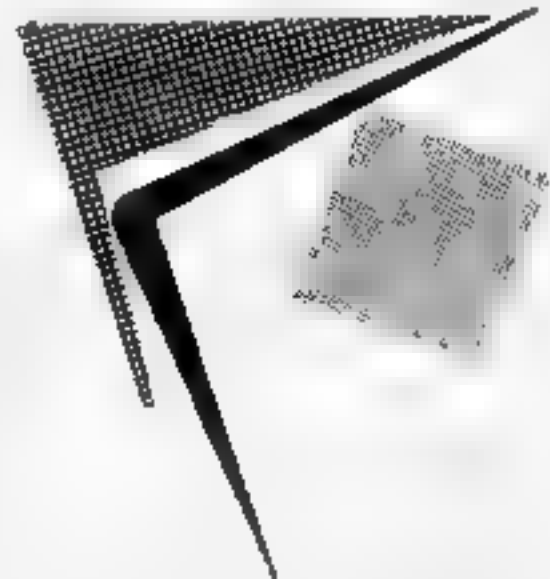
وبمناس ذلك على الصعيد النقدي الأدبي في الوطن العربي هذه الأيام في المحاولة القديمة الجديدة لرفع شعار الفن للفن - وحسن عروقه يحسن المصداق لكلاً بحسب ملامح - ومن المبدأ أن لا نذكر أن هذا الشعار كان قد نزل إلينا خطأ قبل عدة عقود - حيث كان عند أصحابه الغربيين أصلاً بمثابة صرخة احتجاج - إلى تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي - لكن بعض نقادنا تلقوه وحملوه مصادراً لفكرة الالتزام أو الفن للمجتمع

وفي هذه الأيام يتم رفع ذلك الشعار من جديد برهانه مزكّش خادع - ونحت أسماء جديدة هذه المرة - مثل البالية أو البهوية أو الأسبسية وهي تسميات متعددة تسمى واحد - ونهش الدهوات الجديدة - كما هي العادة - متشحة بالحرص على أدوية الأدب وفنية الفن - وبإدعاء مزيج للعلمية والدقة - وعبر بالاحصاءات والجداول والأسماء المتراكمة والمتزاوية ! ثم يجمع روجت كثيراً عند المناهج التي تربط الأدب والظاهرة الثقافية بعامة بحركة الواقع الموضوعي

والممارسة - لأنه يتيح للمرء - كما يوحى عنوانه - أن يتعرف على التراكبات النظرية - ويصفها - من جهة عرض فصول الكتاب باستيعاب كما جاءت به - وسأفهم عند هذه النقطة النظرية والتطبيقية - موضوعاً ومطلقاً قدر الإمكان - وسأفهم ذلك بكلمة موحدة تناقش أهم القضايا التي يطرحها هذا المسح على الصعيد الأدبي والنقدي والعكسي كدبت

وسأفهم أن هناك حاسة للشيء والأكسبة - إذ ظهر مؤخراً عدد من الكتب النظرية والتطبيقية والمختلجة لهذا المسح المحدد في هذا الوطن العربي كما - جمعت بعض المحلات أعداداً خاصة بشرح مصداقه ومفادته وما إلى ذلك

وبمثل من النقد أن يحرص هذا الكتاب المذكور مورييس أبوناظر - وهو ناقد محقق على ما يبدو - والأكسبة والبعد الأدبي - في النظرية



تمتد صفحات الكتاب إلى (١٦١) صفحة من القطع المتوسط ، ويتألف من مقدمة وخاتمة وبينهما سبعة فصول هي

الفصل الأول : ألف ليلة ويلة والناس للوظائف .

الفصل الثاني : ألف ليلة ويلة وديار الوظائف

الفصل الثالث : طواحين بيروت والأشخاص

الموسم .

الفصل الرابع : الأهازج والسرد القصصى

الفصل الخامس : بقايا صور والزوايا القصصية

الفصل السادس : موسم الهجرة إلى الشمال والوصف القصصى

الفصل السابع : الشهاد وعالم النوى

في مقدمة الكتاب ، وحتى يوم الكتاب المنهجى صحت احدا ، بهاجم بعض المناهج التي تسمى بدراسة إحد الأدب ومخططه وأسبابه الخارجية ، وينسب الكاتب بأنها تقع في شرك التفسير التعميل أو في سبيلها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سببها لاحتياض ، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حصر بلح على وصف العوامل الخارجية أو ثم يضيف بأن ردات فعل عند حدوثت ضد هذه المنهج المبالة ، تبحث في التعريف على دراسة الأدب من الداخل ، أهمها المنهج الأسبوعي أو علم اللغة العام ، وهو الذي يذهب إلى البحث عن خصائص الأثر الأدبي ، أي إلى الحكاية والأسبوعية والإيقاعية ، لأن الأسبوعية تسمى بوصف اللغة على كل المستويات (صورية ، تركيبية ، دلالية) . فالأسبوعية بهارة أخرى - هي الدراسة العلمية للغة في مظهرها الحسى في الكلام ، أما الكلام الأدبي فهو مجموعة من الجمل لها وحدانية المبررة ولها قواعدها ونحوها ودلالاتها . والأسبوعية يعاملون مع النص الأدبي كما يعاملون مع الجملة ، فالجملة كما هو مطلق عليه أسبوعياً لابلغة للوصف على هذه مستويات (صورية ، تركيبية ، دلالية) ومن هذه الصيغيات يلمس القارئ تحلياً عما يميز الأدب عن غيره ، لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة . ثم إن تعريف الأدب بأنه جسد لغوي (ص ٨) وبأن قوامه اللغة أو مجموعة من

الجمل ، هو تعريف مبصر ، فضلاً عن أنه يثير الكثير من المشكلات التي تحتاج إلى نقاشها إلى صفحات كثيرة . ويمكن أن نقول هنا إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة ، فالخبر مادة القائل ، لكن القائل ليس مجرد حجر ، ومن الصعب أن نعريف القائل بأنه جسد حجري .

يبد أن الكاتب بعضي لشرح مرتكزاً آخر فيقول إن نظرية المستويات التي تأمل بها الأسبوعية على صعيد الجملة تتطهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات ترتبط معاً هي مستوى الوظائف - مستوى الأعمال - مستوى السرد - مستوى المعنى . والأسبوعية يبرزون النص إلى نوعين من الوحدات : وحدات أساسية هي أعمال أشخاص القصة ، ووحدات ثانوية أي أوضاع الأشخاص وأحوالهم والوحدات الأساسية هي الوظائف ، لكنها تعد من أعمال الأشخاص لا من دوافعهم واستعداداتهم البهية والوظائف - ألبا - التي تشكل الفواصل الأساسية في القصة ، وهي دائماً ثلاثة : بالزمن من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بها (على لأم أمر عطف أمره ، وبالزمن عطف فاعله أو فاعله عطف فعله ، فالأعمال التي قام بها هؤلاء تعد من وجهة نظر أسبوعية من حيث الوظيفة والهدف والخطية . أما الوظيفة الثانوية فهي التي تحلأ الحيز السردى بين وظيفتين أساسيتين . والكاتب يؤكد أنه سيقط عند الوظائف الأساسية في النصوص وبعد تحديد الوظائف الأساسية في القصة ، يتم الانتقال إلى خطوة أخرى يسميها الكاتب «الاجرامات التركيبية» ، وهي تحويل النص إلى حالة مستقرة من ككل العناصر اللغوية وذلك باتباع الخطوات التالية :

(أ) تحليل النص من لغة القصص ، وتوضيح بدلاً منها لغة العوامل : العامل القائل ، العامل المؤثر ، العامل المساعد ، العامل المتأثر

(ب) تحليل النص من جميع الإشارات التي تدل على المكان والزمان .

(ج) تحليل النص من جميع العناصر ذات الصلة بخصايه (أي تلك التي تسمى إلى تطويل الحادثة) .

وعملية التحويل هذه - أو التحليل على حد تعبير الكاتب - يجب ألا تدعش القارئ ، لأن القصة عند الأسبوعية «تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل» (ص ٢١) - على حد تعبير

دولان بارت ، وأحمد رواد النقد الليوى و لأسبوعية بل عند قراءة تصنيف الوظائف يقول الكاتب : إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإن الأسبوعية يتبرون في الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل أو فاعل الوظيفة (أهو إنسان أم حيوان أم شيء) وحول أية وسيلة استخدمت (إقتناع ، عش ، حنف) ومن أجل أية غاية (للمساعدة ، للانتقام ، للإساءة) - يتبرون هذه الأسئلة كلها هامشية (ص ٢٨) ... وحتى عند إحصاء الوظائف ، وهي المصنوعة التالية ، فإن الأسبوعية يتبرون أن الوصف الأدبي للمصنوعة مثل موضوعه الزمان والمكان وهويات الأشخاص وانتماءاتهم العرقية ، وصفاتهم الخلفية ، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها ، مؤثرة في السياق العام للقصة (٢٩) كما يقول ن بروت . أما الوصف الأول لأبطال القصة فتنجم عادة الوظائف التالية

(أ) الإيحاء : الشيخ يترك أهله ، الأمير يذهب للصيد ، يبعده عن يده ليجرب حصاناً صحرياً ، الموت قد يكون أحد أسباب الإيحاء الخ

(ب) الملح : (ج) القصص

(د) الزواج : (هـ) المعزى

(و) الإخبار : (ز) الإساءة

وهكذا . . الخ

ويقول الكاتب أخيراً أن هذا المخطط للوظائف «قابل للتطبيق في حالات عدة ، في القصة كما في المسرحية ، في السبائك في الرسوم المتحركة ، وحتى في الشعر القصصى» (ص ٤٥) ٧١

لكن خطوات التحليل وحذف موضوع الزمان والمكان وعدم الاهتمام بهوية الأشخاص وانتماءاتهم وصفاتهم ألا تشوه الشمعية القية ؟ ثم بعد ذلك ما الذي بين من القصة القية ؟ وأخيراً إذا كان مخطط الوظائف ذلك قابل للتطبيق على كل شيء ، الذي يميز الفن الروائي عن الرسوم المتحركة أو بقية الأعمال الفنية ؟ قد يجد الأسبوعية هذه الأسئلة إشكالية ، ورعا رأوا أنها لا تتعلق بالأدب والفن ، لأنهم لا يعززون بالتاريخ ولا بالإرادة الإنسانية ولا بتأثير الزمان والمكان !!

وعلى صعيد التطبيق سنبرر أكثر تفصيلات المنهج ، ومتلوب النصوص وسيلاني، أصحابها ..

في الفصل الأول «ألف ليلة وليلة والناس والوظائف» يصف الكاتب عند مسألة تاريخية النص فيقنع في تحقيقات وتفاصيل فاصحة ، ويلجأ - ربما بسبب ذلك - إلى عبارات نهجية ، يقول إن كل قراءة تعمل على نص ما مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذي تقرأ . ويضيف بأن رفض تاريخية النص (وبخاصة النص موضوع البحث ، أي ألف ليلة وليلة) يعني التخلو في حالات كلامية مع صانعي هذا التاريخ (أي مجموعة القراء والنقاد والمترجمين) . أما قوله فيمن التواطؤ معهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكثافته . وبين هذين الموقفين اللذين يحددهما الكاتب يستلجج بجملة مرفقة ثالثاً في قراءة ألف ليلة وليلة . وهذا الموقف لا ينحس عن علاقة النص بعالمه وتاريخه !! ولا يحصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت هيكلته وحددت ذاته الظاهرة والمخفية ! وإعاً يسي إلى استبعاد هذا التاريخ كلها دعت الحاجة ، ومن ثم لتخيره (المأمور هنا على التاريخ) بشكل يتأني مع المنهج الذي ارتضاه قراءتنا ، وهو جعل القراءة الدلالية للنص . من علم النفس الأدبي إلى علم الاجتماع وتاريخ الفنون والأفكار (ص ١٦) لمع أن الكاتب قد رفض أية علاقة بين النص والواقع الخارجي ، ودعا إلى دراسة النص من الداخل فقط فإننا نراه في هذا الموقف الثالث على حد تعبيره مضطراً إلى الارتكار على «خارجيات النص» كما سماها سابقاً ... لكن الأهم من هذا أننا حل صعيد التطبيق لا نفس أي أثر لاشيحاء التاريخ أو تخييره ، بل لا يحس أن الكاتب يتحدث عن نص الفيلالي هو الأخرى من هذا أن الكاتب يفر بعد ذلك بفيل أنه سيركز على الوظائف الأساسية بنية بيان النظام الذي يتحكم في عناصر النص بجملة . ثم يضيف مناقضاً كلامه السابق - وذلك لأن عقلانية النظام حدث بدلاً من عقلانية الشرح والتفسير [تذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص ، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي التاريخي] التي انقضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعملها (ص ١٧ وما بعدها) ٩١! ثم ينتهي الكاتب بوضع مخطط للوظائف هو النظام الذي يتحكم في نص الفيلالي وهو لا يختلف عن مخطط - الوظائف الذي أنشأنا إليه قبل قليل

في الفصل الثاني «ألف ليلة وليلة والناس والوظائف» يعرف المؤلف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) ، ثم يقوم بتصنيف الوظائف إلى وظائف للنص ، عرق للنص ، الخطف ، استعادة المخطوف ، الإساءة . الخ ولا شيء غير ذلك . ثم يتحدث عن مرواجية الوظائف أو تماثلها ويقول إن عدة وظائف قد تأتلف لتكون وظيفة إيجابية تماثل وظيفة سلبية سابقة هي الإساءة . ثم يصل إلى نتيجة هي أن النتائج الزمى للوظائف ليس على مس الوتيرة ولكن ماذا يعني ذلك ؟ ولماذا ؟ وما فائدته لنص الفيلالي ؟ هل رادها قبة أم جعلها رديئة ؟ أم أنه ميزها عن غيرها من الأشكال ؟ كل هذه الأسئلة لا تدور بالفتح في ذهن الكاتب ولا يستطيع سبجه أن يقرئ بها فصلاً عن أن يجب عها

أما تحليل الزماني والمكاني للوظائف في أرجح مصطلحات تبدأ لتصنيف الوظائف هي : الذهاب ، الانتفال ، العودة ، الوصول للفتح . وهذه المصطلحات تسي بأشكال التالي

المنصب	الانتفال
العودة	الوصول

وهذا التحيز الزمني لا يوضح أ هو في الفيلالي أم في قصة أخرى ، لأن هذا المخطط بعد تجريداً شديداً للزمان والمكان ، وهو يعبر - في التحليل الأخير - عن الرؤية السكونية لدى الأكسين

في الفصل الثالث «طواحين بيروت والأشخاص للفرامل» ترداد مخطوطات المنهج ومركزاته الفكرية وضوحاً ، إذ يعرف الكاتب الأشخاص ألياً بأنهم ليسوا كائنات ضحية بل مشاركون ، فالشخص من وجهة نظر أليسة لا يحدد بمجوله أو استعداداته البيئية أو الخلقية بل بموقعه في داخل القصة . وللفوضيح يضيف الكاتب أن الكلام عن موقع الشخص في داخل القصة يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل صلاً ما ، شخص يلعب دوراً ما ، ومن ثم يرم إلى هذا الشخص أو ذلك كوظيفة نهجية ولا شيء آخر (ص ٦٠) فتجديد الشخص بالعمل الذي يصله أو الفصل الذي يضلعه يبع من مفهوم صرفي نحوي (ص ٦١) ، لأن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل ، وهو ذاته الفاعل المنطقي على مستوى القصة . وهنا يقدم الكاتب تعريفاً جديداً للقصة ، حيث تصبح القصة مجموعة أصناف أو مجموعة أعمال ، تقوم بها جماعة من العوامل يصل

عددها إلى ستة هي : العامل الذات ، العامل الموضوع ، العامل للمرسل ، العامل المرسل إليه ، العامل للمالكس ، العامل للمساعد (سيأتي شرح ذلك) . ثم يضيف - وهو الذي يدعي انحصار عن الخصائص الأدبية في الأثر الأدبي «وهذه العوامل موجودة في كل عمل تواصل ، سواء أكان فنياً أم ظاهرياً أم سياسياً» (ص ٦١) ، بل إن توزيع العوامل أثبت قابلية للتطبيق على كل حالات الحياة ، وهو يشكل في نهاية المطاف البنية الأساسية لعالم المنطقي منها تنوعت هذه البنية وتعددت من ضيق إلى آخر (ص ٦٢) وهذا يؤكد أن هذا المنهج لا يعبر أي الصعاب إلى استقلالية الأدب والنس وإلى قواهاها الخاصة ، ومن ثم يصبح عاجزاً عن القيام بالمهام التي يدعي أنه وجد لأجلها .

في طواحين بيروت يظهر توزيع العوامل عبر ممتلج يصعدون عدة وظائف ، هي من باب التذكير : المنح ، الإساءة ... إلخ هذه الوظائف وراها أشخاص بملولها في النص ، لكن الأكسين لا يفرقون بين الإنسان أو الحيوان أو الرقم ، لأن منهم عندهم والأساسي هو وصف الوظائف ، أن أمثل كي يصوغه انطلاقاً من وصف الوظائف التي تشكل هيكل القصة ، من دون الأخذ بالاعتبار طبيعة الممثل ، فقد يكون حيواناً أو إنساناً أو جيباً ، أو يكون فكرة أو شيئاً ما . كما أن صياغة الممثل لا تتم بناء على المخطوط أو المبول التي تدببه إلى القيام بهذا العمل أو ذاك ، وإنما على أساس الأعمال التي يقوم بها ، وما يرتب على هذه الأعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة (ص ٦٣)

في طواحين بيروت يضطر الكاتب إلى عميق عدد المثبت (الشخصيات) لكثرتهم ، ثم يجرهم إلى عوامل كي يتسنى له الكشف عن البنية المذكورة على حد تعبيره .

- (أ) فئة العامل الذات والعامل الموضوع
- العامل الذات : هو البنية قيمة .
 - العامل الموضوع هو الشيء المنقود المثبتى المتروك إليه ، ويحدده الكاتب بطموحها إلى تكللة دراستها في بيروت .
- (ب) فئة العامل المرسل ، والعامل المرسل إليه
- المرسل : هو قيمة أيضاً (إذ يقول المؤلف إن العامل الذات يتنحج في العامل الموضوع في طواحين بيروت)

الإسقاط ، ولا الخلق منها . ويتضح تشويه الشخصية الفنية ومواقفها حين نلاحظ أن هاني الراعي يوضع مع فئة اللعين لأنه أعلن نجمة عندما وقعت أمام الجلجلة ، ثم يوضع في فئة الشخص المرحوب فيه لأنه يهرب من الزواج بتسمية بالتسوية لأنه مسموح بالزواج ونجمة مسلمة شيعية كما تذكر الرواية . لكن لا يتم بذلك كما صرح ؟ ثم إن الست دور التي آوت نجمة في منزلها لتستغل جهازها وتغري بها ، تخرج الست دور في دائرة اللعين مرة (لأنها آوت حبس) وأخرى في دائرة اللعين (لأنها خرجت بها) . لكن الكاتب يستج من هذا المخطط أن الأشخاص في طواحين بيروت ينقسمون إلى سكوبيين ، وهم اللعين يحافظون على تطور نفسي واحد ، وديناميين ، وهم غير المتناسقين نفسياً . ثم يخلص إلى القول بأن « دينامية الأشخاص وسكونيتهم تكشف أن النموذج الفني الذي يشكل منه الأشخاص في طواحين بيروت نموذج مبنى على مفهوم يذكركم بالخصم الكلاسيكي ، حيث البخيل يظل محبلاً ، والاب يظل أباً ، والمرأة العاشقة تظل عاشقة ، ولا حال في نموذج من هذا النوع لأشخاص أنصاف ملائكة أو أنصاف شياطين ، لهم إما ملائكة أو شياطين » (ص ٨٠)

هذه هي النتيجة التي تنتهي إليها الدراسة الألية المطولة التي تدعى أنها تنهم بالآثار الأدبي فقط ، وبالكشف عن بنيتها الفنية ونظامه . وبالنسبة لابد أن نلاحظ المرأة مقدار الطاقة الصالحة حين يلمس أن هذه النتيجة - لو أنه سلم بصحتها ، وهو أمر غير ممكن على أية حال - يمكن أن تستخلص بشكل أوضح وأبهر دون تشويه للشخصية الفنية أو اختزال لمواقفها ، ودون هذه التفصيلات والمجذول والنسب والدوران في حلقه معرفة . هذا فضلاً عن أن شخصيات طواحين بيروت لا يمكن أن ينطبق عليهم ذلك التصنيف . فتسمية ابنة الحبوب تنتقل إلى بيروت للدراسة الجامعية ، وهناك تشترك في الانتعاش الطلابية ضد السلطة ، ونشأت في عهده الطائفة . وتبقى برمرى وعدو هاني الراعي الذي يمر بها فتتحول إلى بوهيمية ثم تنضم إلى أحزاب سياسية وتكتشف ريفها . وتصل في نقابة عمال المرأة . ثم تنضم إلى المقاومة المسلحة ضد مارد باختصار ، مهل هي شخصية ملائكة أو شيطانية ؟؟ وحتى برمرى وعدو ، الذي يقول عنه الكاتب « رمز الرعد الخيفي القائم على انتهاك جميع الأديان التي يقوم عليها المجتمع » (ص ٦٤) - برمرى

(أ) البطلة - نجمة ، وهي في ضوء أعمالها وليس في ضوء ما تحمل به من صفات فكرية أو حصال عقلية أو مشاعر هو هذا الشخص أو ذلك

- تحرق للوانع
- تعرض نفسها لتجارب
- تفضل في محاربا كلها
- اقرب من المفتح واللمعة الى المفتحين .
- (ب) الشخص المرحوب فيه أو الشيء الموقو به :
١ - الجلجلة : حلم نجمة الأول كلها غالباً
٢ - رمزي وعدو : عقبة في تحقيق أهدافها ، ألقدها طويلاً .
٣ - هاني الراعي : يهرب من الزواج بتسمية بالتسوية

(ج) اللعين / اللعنة

- ١ - اللعنة الأم تعطي نجمة المال .
الأب يطلع نشاط نجمة للدراسة .
- ٢ - اللعين هاني الراعي يبيع نجمة عندما وقعت أمام الجلجلة
- زورب تساعد نجمة في حياتها اليومية
- ماري . تساعد نجمة
- الست دور - تعين نجمة بإيوتها في غرفة من غرف بيتها الكبير

(د) اللعين ، اللعنة :

- ١ - اللعين أوديت نجمة جابر بأن لأخته نجمة ثلاثة عاشقين الست دور وأكرم ملودي يفران بتسمية
- ٢ - اللعنة جابر يضرب أخته في المهدية ، ويسمى قتلها في بيروت .
- حسين القوي يسطع نجمة بالموسى في وجهها

والكاتب يفرر بعد ذلك أن هناك بعض الشخصيات التي تعطي دائرة أعمالها فالفن يتحول إلى شخص مرحوب فيه ، للعكس يتحول إلى مساعد . ولكن يبقى الشيء هنا إلى أن الشخص لا يندب بين الاعيار القرف الذي تمت فيه الإحالة أو

- يرسل إليه متابعة الدراسة وهاني الراعي ورمرى وعدو (كدست يتدبر هذا العامل الموضوع بانعاس ليرسل إليه)

ويخلص الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن هادي الانتماءين لها دفع دلال ، بدو يكشعان من السيات الفردية ببطة ! ويقرر في الصفحة ذاتها (ص ٦٥) أن هذه الفئات تبدو متباينة وغير متداخلة في ألب ليلة وليلة . ولا يذكر الكاتب ما الذي يترتب على هذا الظاهر !

(جـ) فئة العامل المساعد والعامل المعاكس :

- المعاكس : أعوها جابر وصديقه حسين القوي فقط
- المساعد : الأم فقط .

هذا التقسيم يوضح كيف يتم في المنتج الأليسي تجريد البنية والمجتمع ، واختزال الشخصيات الفنية . فتسمية ابنة حبوب ، التي تبحث عن الحرية والمهوية وعروبة لبنان ، تختزل إلى نجمة التي تبحث عن دراستها فقط ، العامل المعاكس البنية في محنا ومخاناتها ليس هو المجتمع وبنيته ونظامه (هذه الكلمات الهبة لدى الأكسيين والتي يستخدمونها في غير موضعها) بل أعوها فحسب ، الذي يحاول قتلها لأنها تسكن في بيت القواد الست دور ! والعامل المساعد ليس الوعي والنقطة والظلمات التي اكتسبها نجمة نتيجة تجاربها المتعددة ، بل الأم التي أعطتها عدة ذرات لتدفع قسط الخدمة . ثم إذا كان الأكسيون يركزون على الوظائف التي تشكل وحدها هيكل القصة - على حد تعبيرهم - فهل يمكن أن نجد اعتناء جابر وصديقه على نجمة وظيفة ثم عاملًا معاكسًا أهم - بالنسبة للسياق الروائي - من اعتناء إسرائيل على مصادر بيروت ، أو انتعاش الطلاب وإصابة نجمة فيها ، أو الطائفة وأثرها في زواج نجمة ، وهي المصادر الرئيسية في رواية طواحين بيروت التي تصور الصراع في لبنان إثر هزيمة يونيو . ومع أن الرواية تقدم شخصيات نموذجية (عيسى لوكاشي) فإن الكاتب يذهب إلى تحييدها - نموذج العوامل في القصة - (ص ٧٠) إلى أن الذي يترك نموذج العوامل هو الشهوة أو التوق فقط ، وهو يسهل إلى هذه النتيجة بعد استخدام جدولين تروحي للدراسة العلمية ١١ ثم يقسم الممثلين بأدوارهم في القصة من خلال دائرة أعمالهم فقط ، ويخلص إلى التقسيم التالي الذي لا يختلف عن المخطط السابق :

رعد هذا ألم يترك في توعية نخبة وفي الانتعاش الطلابية ؟ ألم يتعرض لامتناع السلطة إياه بسبب مقالاته التحريضية ومواقفه المؤيدة للطلاب والفدائيين ؟ صحيح أنه انتهى إلى انتحار دعيص ، لكن شخصيته هذه لا يمكن وصفها بأنها شيطانية تحت أو ملائكية تحت . والأمثلة كثيرة على ذلك ..

ولكن الأهم من هذا هو سؤال الكاتب بعد عناء التطويل : أين الرواية ؟ وما الذي جعل من طرابلس بيروت عملاً شياً ؟ وهو ما يريد أن يكشف عنه بواسطة مسجده الجديد . ثم أين مية الرواية القبة ؟ وأين نظامها أو حركاتها التحتية الخفية ، التي لا يستطيع أن يراها - على ما يبدو - سوى الكاتب وزملائه من البيرويين والأكسنيين ؟ ولنغزوا أين علم اللغة العام وتطبيقه على لغة طرابلس بيروت التي لم يتكلم بها الكاتب كلمة واحدة ؟!

غير أننا لا بد أن نهمل الكاتب للإجابة عن تساؤلاتنا ، لأنه بطاقتنا في الفصل الرابع والأخير والسرد القصصى : بأن دراسته لألف ليلة وليلة وطراحي بيروت حاولت أن تكشف عن ثلث ماضي ، التي تحدد أشكال المضمون من دون أن نرى من قريب أو بعيد بأشكال التعبير . وهو الأمر الذي يسمى لإبرازة في دراسته رواية الأنهار . ولكن الكاتب لا يحاول أن يفسر ما يعيه بشكل المضمون وشكل التعبير . فهل هي ثالثة الشكل والمضمون من خلال الألف ليلة وليلة ؟! قد يكون ذلك ، لكن الكاتب يركز في رواية الأنهار على الوظيفة القبة للزمن الروائي (، متحيراً ذلك جانباً من جوانب أشكال التعبير . وهو يفهم الأزمنة في الرواية إلى ثلاثة

(أ) النسق الزمني الخاطئ :

أي العودة إلى الماضي من خلال الحاضر ، ويشتمل في الرواية بالعودة إلى الوراء لاكتشاف إنكار إسحاق المباري لصالح كامل .

(ب) النسق الزمني العكسي

• صعود زمن الأحداث من الحاضر إلى المستقبل ، وهو يورى في كتابة القصة

(ج) النسق الزمني المتقطع

هنا يتقطع الأزمنة في سيرها من الحاضر إلى الماضي أو من الحاضر إلى المستقبل لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإحجام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة في داخل القصة الكبيرة

ويشير بعد ذلك إلى المفارقات الزمنية ، فيذكر أن استرجاع الماضي يتم عبر ذاكرة فردية (أنا) وأن استشراف المستقبل يتم عبر ذاكرة جماعية وأنا فردية ويحاول الكاتب أن يحدد ويحصل فيما يسميه تقنية السرد القصصى يذكرها

(أ) الخلاصة

تلخيص عدة أيام أو أسابيع أو سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة دون الخوض في ذكر التفاصيل مثل (الدراسة المتوسطة أمصينا في مكان ، والإعدادية في مكان آخر ، وما هي الجامعة تلقى في الخ

(ب) الوقوف

الوقوف بنية التأمل في مشهد أو لوحة أو شيء ما .

(ج) الخلف

مثل سموموت عشر سنوات . ومع أن مثل هذا الاستخدام يعتبر تعبيراً سادجاً وسطحياً لكن التعبير فإن الكاتب يقول إن الحدث يعكس معاناة رلوى الأنهار للقل الزمن وبصماته

(د) المشهد

تولى الأحداث بكل تفاصيلها ، أي أن المشهد على عكس الخلاصة . والكاتب يتطرق في هذه القضايا من مقولة ألسنة مفادها أن تدخل الأزمنة وتدخل القصة حمل جبال تحت ، لا يؤثر على الأحداث من حيث المظهر والوجود ، وإنما من حيث الصياغة والتزيين (ص ٨٥) ولابد أن نشير هنا إلى أن ترتيب الأحداث في رواية الأنهار يؤدي إلى تدخل الأزمنة ، أي أن تدخل الأزمنة هو نتيجة لترتيب الأحداث ، ومن ثم فإن تدخل الأزمنة جزء من ترتيب الأحداث . ولا يستطيع تباً لذلك أن تدخل بين تدخل الأزمنة ووجود الأحداث . ثم إن ترتيب الأحداث بشكل متناوب ، وتداخل الأزمنة ، يهدف إلى تأدية أغراض فنية وفكرية معاً (شعر إليها بعد قليل) ، إذ لا وجود لما يسميه الكاتب بالخيال البحت !! وقصلاً عن أن التضمين المذكور للأزمنة لا يتعدى حدود الوصف فإن الكاتب يخلص إلى نتيجة تسم بالتعميم الشديد ، مفادها أن تدخل الأزمنة يسمى لإيجاد نوع من التأثير

التي المباشر على قرائه ومستعبيه ، وذلك من خلال خلق نوع من التآزم الدرامي يستدعي التشويق والرهيب لدى القارئ بالتركيز على عمل لم يت بعد ولكنه ابتداءً جزئياً (النسق المساعد) ، أو بالتركيز على عمل قائ ولكنه خاطئ بالأفكار (النسق الخاطئ) أو بالتركيز على عمل يتجه نحو التنبؤ (التصميم) (ص ٩٣) وهذه النتيجة لطرح سؤالاً مشروعاً وهو أن الكاتب اضطر إلى ربط توظيف الزمن بالتلق ، أي بشيء خارج النص ، وهو الأمر الذي شدد في رفضه منذ البداية ، ومن ثم فهل يفرض ذوق الجمهور أحياناً أشكالاً فنية معينة ، أو توجب تقنيات محددة ؟ ثم هل يؤدي تطور نوعية الجمهور إلى استخدام تقنيات جديدة ؟ هذا فضلاً عن أن الفرد لا بد أن يشير إلى أن دراسة الكاتب للزمن الروائي وتناججه جاءت مبسرة فزولف الأنهار بخار توار يخ مهمة لتدور فيها أحداث روايته حتى عام ١٩٦٨ و ١٩٧٢ وهو اختيار له وظيفة مهمة بلا شك ، ولكننا لن نقف عند ذلك دروا للإسهاب ، وسنكتفي بالقول إن تدخل الأزمنة ووظيفتها في رواية الأنهار لا يمكن أن نحصل بعيداً عن المكان والشخصيات ورواية الأديب المستندة من العالم الروائي ، فالأديب يريه من خلال تدخل الأزمنة أن يجعل الزمن الروائي عذماً للمكان ، ولذلك يفقد الزمن أهم خصائصه ، أي التتابع ، أما المكان فهو واضح جداً ، وهو الأمر الذي يهدف من وراءه الأديب إلى أن يقول إن المكان - أي بغداد - قد تعبر بعد ثورة تموز ١٩٦٨ ، في حين ظلت بعض الشخصيات الهسارية المتطرفة متشبثة بمقولات جامدة ومواقف متشجعة ، أمثال إسحاق المباري . وكذلك يهدف الأديب من خلال العودة إلى الماضي (أو تقنية النسق الزمني الخاطئ على حد تعبير الكاتب) إلى الكشف عن ماضي الشخصيات كما يصير لخطتها الحاضرة ، أي أنه يريد أن يوضح أن تشنج إسحاق المباري هو صفة ملازمة له أو جزء من طبيعته . والأديب يهدف بالطبع إلى إدانة الفردج ، لدرجة أنه يمد استشهاده مع المقاومة الفلسطينية نوعاً من الانتحار ، في الوقت الذي يريد أن يشرح فيه - بالمقابل - مواقف صلاح كامل الذي يتعاون مع السلطة

الخدمة بدعوى أنها توست إيجازات يبنى
تسبب

من هذا يتبين أن تدخل الأرملة بهدف إلى
أغراض فنية وفكرية معاً ، فغرضها في التحليل الأخير
رؤية الكاتب ، أي موقفه ، حيث إن الرؤية
القصصية عند الأليسين تعني شيئاً آخر غير الموقف أو
الحكم ، كما سرى في الفصل الخامس وبهاها صور
والرؤيا القصصية .

وفي هذا الفصل يستند الكاتب على مقولات
أليسة تناقض والمقدمات الأولى ، إذ أن الكلام
الأدبي هو "ككل كلام" - واقع أليسى قابل للدراسة
هذا الكلام بتجسده على الورقة أو أية وسيلة أخرى
يعكس بصيات قائله ، ويحدد مخاطب الذي توجه
إليه أنا القائل . إن الحوار بين المتكلم (القاص) والمخاطب (المتصفح أو القارئ) يكشف عن النفس
التي يقيم على كل كلام أدبي من حيث تأكيد هذا
الكلام أحياناً على هوية القائل وأحياناً أخرى على
هوية الأحداث المروية (ص ١٠٨) . والرؤيا
القصصية بناء على ذلك تنبع من مفهوم القول وقائل
القول فالرؤيا القصصية عند علماء الأليسة هي
بجلاء هوية الراوي أو الرواة الذين يروون بهاها الصور
من جهة ، وتحديد موقع كل راوٍ بالنسبة للآخر من
جهة ثانية ، وهي وجه من أوجه تشكيل التعبير
كذلك أرى التطبيق على بهاها صور بين الكاتب أي
حنا مئة يستخدم صياغة متعددة في روايته ، فهناك :
أنا الراوي حنا ، وأنا الراوي الحاضرة ، الرواة المم ،
الرواية الأم . ويقول إن الأصل هو الراوي الأول ،
لأن بقية الرواة يصنعون عنه أو هو يخصص
شخصياتهم . وهو يؤكد حضوره بقاء الحكيم التي تبرز
من الصفحة الأولى وكانوا يخرجون بأى الفرض على
محمل ، وكانت أليسى تبكي ورائه . هذه الباء كما
يقول الكاتب هي باء جارية أكثر مما هي باء واقعية
مرتبطة بهوية القاص . فالقصة التي تروى بصيغة
المتكلم هي ثمرة اختيار جهل واع أكثر مما هي علامة
على بوح الكاتب أو اعترافه (ص ١١٠) ويضيف
لكاتب مباشرة أن باء المتكلم هنا هي الراوي الثاني
الذي سيأخذ على عاتقه رواية بهاها صور من البداية
حتى النهاية .

أما تعدد الرواة في بهاها صور فإنه ينبى عليه حكماً
خطيراً ، حيث يقول إن تعدد الرواة ، أى استخدام
صياغة متعددة ، يكشف في التحليل الأخير مراحاً من
المحدلية بين القاص وقصته عبر راوٍ أو أكثر ويقضى
على الوهم القائل في تاريخ الأدب إن الأثر اللغوي هو

إسقاط لنسبة الكاتب وسيرته وعظمته ورمائه (ص
١١٣) ومع التصحيف على كلمة إسقاط التي يوردها
الكاتب من عنده فإن هذا الحكم يبدو تصعباً
ومسقطاً ، فضلاً عن أنه يتناقض مع ما قرره الكاتب
قبل قليل من أن الكلام يعكس بصيات قائله ويحدد
المتلقي ! بل إن الكاتب يصرح أكثر من ذلك في
إسقاطاته الفكرية الآتية حين يقرر أن تعدد الرواة في
بهاها صور واختلافهم من حيث التوجه والأهمية
"يعكس بوحية قصتنا التي تنسب إلى الأدب
اليوغرافي أو السري" (ص ١٣) وهو هنا يحاول
إيهام القارئ - الذي يعرف أن بهاها صور وسيرة ذاتية
بدقة منهجه ، وكان الأول قبل ذلك أن يعرف
الكاتب الأدب اليوغرافي أليسى ، هذا إذا كانت
الأليسة تتعرف بذلك النوع من الأدب . وليس
إسقاطات الكاتب هنا في أن توجهه هذه لا يمكن أن
تكون مستنبطة من دراسته الأليسة لأن هناك روايات
سيرة لا تستخدم سوى راوٍ واحد وهو النوع
الغالب ، ثم إن بهاها صور وإن كانت حقاً تروى
جزءاً من حياة حنا مئة فإن الاختلاف في نوعية
الرواة لا يمكن أن يفت دليلاً على ذلك ، لأن هناك
روايات تدير بيوغرافية تستخدم صياغة متعددة هذا
بالإضافة إلى أن بهاها صور والمستطع - رحا روايات
لحنا مئة تشكلان ثنائية من الممكن عزيمتها بعيداً عن
النوع السيري على الرغم من المادة التسجيلية
الواضحة ، لأن حنا مئة يركز فيها على الأبعاد
الاجتماعية والتاريخية للفترة التي بصورها .

وإذا كان تعدد الرواة وسيلة فنية لجلب اهتمام
القارئ ، ولتقديم المادة الروائية بموضوعة أكبر ،
فإن الكاتب يستخلص حكماً آخر لهذه التعددية
يقول : "وعلمه التعددية في الرواة هي صمات مئة
توسلها الراوي الأول الذي هو القاص ليؤكد أحياناً
على واقعية ما يروى وأحياناً ليخفف من هذه
الواقعية" (ص ١٢٢) وإذا كان المرء يعرف هدف
الروائي من التأكيد على الواقعية فإنه يتساءل عن
هدف حنا مئة من التخفيف من الواقعية أحياناً ؟

وفي الفصل السادس "موسم الهجرة إلى الشمال"
والوصف القصصى ، ينتقل الكاتب إلى دراسة عصر
آخر هو الوصف . وهو يبدأ بمقولات نظرية أهمها أن
السر يخلق القصة في الزمان ، والوصف يوقعها في
المكان . وأليسى تكثر في السرد الأفعال التي تدل على
الحركة ، أما في الوصف فتكثر الأفعال التي تدل على
الحالة . ثم يقدم الوصف في رواية الطيب صالح
إلى

١ - وصف الأماكن :

قالهموان يعنى أن الشمال (لندن) والحروب
(السودان) . ووصف الأماكن في الحروب
هي : وصف النهر ، القرية ، الدار ، أما في
لندن فيختلف النهر رمز الحطب ، والقرية تصبح
مدينة ملأى بالحانات والأندية ، والقرية تفسر
مقبرة ، وهي رمز الانطلاق والبأس . ويخلص
المؤلف من هذا إلى أن المكان هو بنية أساسية في
عالم الطيب : عالم الحروب = المظهر والبراءة ،
والشمال = الدس والصحف

٢ - وصف الأشخاص :

يشاين في المكانين : فأشخاص الحروب
أكثرهم رجال ، وأشخاص الشمال من
النساء ووصف البطل يتم على الأصعدة
الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية أما وصف
أشخاص الشمال فيتركز على العالم الجنسية
عروض الشخص يختلف باختلاف الانشاء
المحرفي ، وهو وصف وطني ، يعبر عن وحدة
الوجود بين الإنسان والطبيعة ، وبين المكان
والوضع الذي هو فيه

٣ - وصف الأشياء

يبنى أوصاف الأشياء في رواية الطيب
صالح ، باستثناء وصف واحد للوحة جين
موريس .

وأليسا ينتهي الكاتب من هذا الفصل إلى أن ووصف
الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصة لا يقل أهمية
عن سرد الأحداث والأعمال | فبالوصف يحدد
الحدث ، يأخذ هويته ، يحدد مسرحاً للحياة بكل
أبعادها (ص ١٢٥)

وبالطبع قد لا يترك القارئ عند الكاتب بقوه
"مسرح الحياة" تبعاً لمطلفاته ومتركراته النظرية ، كي
أن وصف الممكنة والشخصيات لا يقتصر على ما
ذهب إليه الكاتب من الدس والبراءة ، بل يمتد



ليشمل تصوير العلاقة الدرامية بينها . والصراع ليس بين الطهارة والفحش ، بل بين الجنوب للتعلم والشمال للتعبير . لذلك تبدو التباينات الجنسية الصيغة مشحونة بالثورة ، الثورة على الإنجليز كلهم ، والاستعمار الغربي بعامه . وهو من خلال وصف الشخصية يريد أن يدل على خطأ نظرة أهل الشمال إلى الجنوب ، وليس الوصول إلى تلك النتيجة العامة التي تقول في وصف الشخصيات يحذف باختلاف الانتماء الجغرافي .

وفي الفصل السابع والأخير «الشحاذ وعالم المني» تتم دراسة الوظيفة على مستوى آخر ، فهي هنا وحدة لغوية تحمل معنى معيناً في داخل نظام من معاني الحياة . ويبتدئ الكاتب بليق شتراوس ، إذ يرى أن الملك في الحكاية ليس ملكاً وحسب ، وأن الرعية ليست رعية وحسب ، بل هي مدلولات تعدو رسائل حسية من خلال مشاركتها في بناء نظام فهاهي ؟ فالوظائف تعدو معاني المعاني أو كلمات الكلمات من حيث إنها «تعمل على مستويات ، مستوى اللغة ، حيث تعني ما تعنيه من معان ، ومستوى اللغة الماورائية ، حيث تعبر عن معان فوقانية (كدا) . إن الوظائف - بكلمة أخرى - تعدو أرواحاً ضفية تعبر عن علاقة الفكر بالعالم ، والفلا وهي بالوعي ، واللغة بالكلام » (ص ١٤٩) والكشف عن مدى تعبير الوظائف عن هذه التنايزات بمصره الكاتب في هذه فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشحاذ لسحب محفوظ

١ - اللغة الدلالية :

المعمل م الرضة : البطل يهرب من العمل إلى الرضة (م تعني المخالفة أو التناقض)

٢ - اللغة الدلالية :

الزواج م الحب : البطل يهرب من الزواج إلى الحب .

٣ - اللغة الدلالية :

العقم م الولادة : يهرب من العقم للإنجاب . وهو المهرود الثالث من محاور عالم المني . والولادة ، كالحب والرضعة ، لم تخصص الحظ من عذابه ، ولا استطاعت أن توصله إلى اليقين .

٤ - اللغة الدلالية :

مجد م البعث : المهرود الرابع والأخير .

فالجد الذي يخلقه هو والعمل والزواج والولادة تؤدي به إلى البعث ، بكل نم الحياة وتواتير المجتمع وسن الآلهة والأرض . لكن البعث عند المهرودوي هو البعث للوذي إلى اليقين ، عزلة لم تطل لأنه تظهر بالأم إثر إصابته في معركة مع الشرطة .. ولذلك يختص الكاتب إلى أن «تعب الحياة للتمثل في العمل والزواج والإنجاب والجد تعب مؤلم لسمي فرحزته بالراحة والحب والعقم والغيث . ولكن عبثاً نحاول ، فكأنما كتب علينا وحل بطل نجيب محفوظ قدر الألم الذي هو قدر الناس والدنيا» (ص ١٥٦)

وحل الرغم من هذا التشخيص للسطح الأزمة البطل بضيف الكاتب «يأن الألم الذي أعاد بطل الشحاذ إلى الواقع هو نفسه الذي كان يلدغ هذا البطل في الخلاص من الواقع . من هنا نشهد جدلية الألم واللآلم هي جدلية الموت والحياة ، في الحياة المهرود من الواقع عبر أحلام البعث ، ألم ، والعودة إلى الواقع عبر أحلام الجسد ألم .» (ص ١٥٦) ..

هنا يتضح حقا تجريد روية محفوظ من موضوعها ورموزها وأشخصها وزمانها ومكانها ، فالألم وحده «الآن» «سواء» «كان» «لمن» السلطة أم من مرض نفسي ، والمهرود من الواقع ألم ، والالتزام بقضايا الواقع ألم . هنا هو سخط الألفية ومطلقاتها . غير أننا نتساءل فحسب من بنية روية الشحاذ ؟ ونظامها ؟ وما الذي يجرها عن روية طولجين بيروت مثلاً ، أو من غيرها من روايات محفوظ نفسه ؟ .

في عاتق الكاتب يوضح الكاتب بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الألفية ، فيؤكد أن المنهجية التي اعتنقها تتروى منحي لئلياً ، أي ننظر إلى النصوص ككيان منفتح على نفسه ، مستر في المكان والزمان (١٥٩) ، وأن هذه المنهجية تقطع النص عن متجه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط) ، لأنها لم تأخذ تروى - الألفية - غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام ، وإلى أهمية التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المني .. ويؤكد الكاتب أيضاً أنه من الطبيعي ألا نهم هذه المنهجية بمشكلة إبداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

لما نتابع القراءة فليخصها الكاتب بأنها تحددت في أربعة محاور

مهرود أول : محدودية الوظائف داخل حكايات ألف ليلة وليلة .

مهرود ثان : محدودية العوامل داخل طروحين بيروت (سنة عوامل فقط)

مهرود ثالث : وجود تداخل بين زمن الأحداث وزمن كتابها

مهرود رابع : فئات دلالية تدور حول جدلية الألم واللآلم ، أو المهرود من العالم والانتفاء إليه هذا هو حصاد الدراسة الألفية الذي لا يحتاج إلى تعليق ولكن لابد أن نشير أخيراً إلى أهم المزالق والمخاطر الفنية والإيديولوجية للطريقة الألفية

إنها على الصعيد الأدبي تعد النص الأدبي ظاهرة منقطعة المظهر عن حركة الواقع الموضوعي ، ومن ثم تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور ، أي لا يتأثر ولا يؤثر ، ولذلك لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ، ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية ، بل إنها تفتي تاريخية النص ليستوى عندها ألف ليلة وليلة مع روايات محفوظ مع قصائد الشعر الجاهلي . فهي تعرف القصة بأنها مجموعة من الوظائف (ص ٥٧) أو مجموعة من الجمل النحوية (ص ٢١) بل إن الكلام الأدبي هو ككل كلام واقع ألسي (ص ١٠٨) وهذه التعريفات تفتي خصائص الأدب والفن ، وهي التي تدعي أنها حريصة على صحتها لامت للتحفظ عليها وحمايتها من المناهج الأخرى . وقد وضع من خلال التطبيق أن الألفية تشوه الشخصية الفنية وتجرد الرواية من موضوعها وأفكارها وزمانها ومكانها ، وتحويلها إلى علاقات أشبه برموز خامسة . ومن أجل ذلك ذابت الأعمال الروائية - كما رأينا - بين أيدي الألفين وتلاشت فنيهاً وأخلاقياً أصحاحاً ..

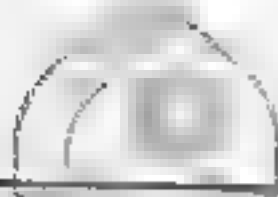
وعلى الصعيد النقدي تهدف الألفية - كما تدعي - إلى اكتشاف نظام النص ، أي بنيته الأساسية ، ومن ثم فإنها ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالحوادث الإبداعية للغة والكاتب . ولذلك فإن وظيفة النقد الألفي تنحصر - على ما يبدو - في قضية التلويح والفهم (وإلا يصبح لا هدف له) . وتبدو الألفية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة ، لسبب بسيط هو أنها ترفض التصديق بل تعدى شكاً . ويبدو ألا يتبع أي نوع من الفهم بدون تحليل لأية ظاهرة أدبية أو غير أدبية . ويتبع من ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادئ نقدية نستطيع أن نفحص بها أعمالاً أدبية لمصرى ، لأنه منتج صوري وصفي ، لا يتم بالتحقيق ، وهو الأمر الذي يجعله عاجزاً عن التصديق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة ، للتقديم والتجديف ، بل يصرح الأكسيون بأن منهجهم قابل للتطبيق على أي كلام مكون من مجموعة من الجمل ، ومن ثم فلا تميز بين الفن والسبسة والفلسفة



فصول
فصول

ونحنياً فإن للره لى أن نمره هذه المناهج الى
تشوه الأعمال القبة وتدهو إلى الامتثال للأمر
الواقع ، هى جزء من مهنة الدارسين الذين ينشدون
واقياً أدبياً وتقدياً أفضل لكنها ليست كل للهمة .
فالبزء الثالث والأهم يجدى فى التعكوف على النصوص
الأدبية طويلاً ، والابتماد على التطبيقات القبة التى
عمت تقننا العربى ، سواء ذلك التقنن الذى استغله
لغة تعميمية إنشائية نرب من بسمة الأشياء
بأسمائها ، أو داك الذى عد النصوص الأدبية مقالات
سياسية ، ملتباً بذلك استقلالها النسبى وقانوسها
الخاص الذى يعد تجسيداً نقدياً لخدمة جلى للقوانين
المبدئية العامة الى تحكم الظواهر الثقافية والاجتماعية
الأخرى

ومع أن الأكسية تعنى علم اللغة العام ، وترى أن الأدب قوامه اللغة الإنسانية (ص ٨) فإنها لا تقترب من النقد اللغوى ، لأنها لا تبحث فى جبال اللغة ، وتبحث مشكلة إبداعية اللغة جانباً ، ولنعبر بأن تطبيق الأكسية على بعض النصوص يظهر أنها تجرد الأعمال الفنية من خصائصها ، منطلقاً من قواعد مسبقة جاهزة ، يتم تطبيقها على أى نص أدبى أو فلسفى ، مع أن كل نص أدبى جديد قد يثير عدة مشاكل نقدية جديدة . ولعل المحاضر العسكرية للأكسية أكثر فساداً ، على إذ تلقى التطور ونهم بالنظام فإنها تنظر نظرة سكونية إلى التاريخ ، إذ ترى أن التاريخ مسير مجموعة من الأنظمة التى تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أى عُدش فى تشكيلها أو مسارها . ذلك أن العقل البشرى يفكر أيضاً من خلال أنظمة ، فالعقل هو العقل دائماً منذ بدء التاريخ حتى الآن . ولابد أن يشير هنا إلى أن التناقضات والفجوات والإهام الذى يكتنف بعض النقاط فى كتاب الدكتور موديس لم يلاحظه من غيره من الكتب النبوية والأكسية بقوة إلى أن المفكرات النظرية القائمة على الوهم



دار الموقف العربي

الصحة والنفس والنور

٢٨ شارع النصر المينى القاهرة الهاتف ٢٢٧٥١ ص ب ٢٤ ذواوى جمهورية مصر العربية

تقدم للمكة الحرة إتجاهها في المحرك القوي القوي

- الرد على مزاعم بيجن
- نماذج من الأدب الإسرائيلي
- الشريعة الإسلامية بين المجددين والمخالفين
- شريرة لا أعترف عنها
- توفيق الحكيم اللامنتهي
- الإعلام العربي في أفريقيا
- مصر والحركة الشيوعية
- ومضات نجسم بعيد
- مستقبل إسرائيل بين استراتيجيتي الاستئصال والتدوين
- مؤرخو الجزيرة العربية في العصر الحديث
- الكلمة الأكف للدفن

● نقدم أيضاً مجموعة من المؤلفات في اللغة العربية الحديثة
والأدب الحديث (عاشقة كاشفة - أسرار الد
الغنى - الكعبة المشرفة - العقبة المحزنة
الطريق القوي) بأحدث ما وصلته إليه
العلم في هذه المجالات والتفسير.

• القرآن الكريم سر مكت على « شريط
كاسيت مع مصحف مطبوع داخل العبوة
منه اهل البيت العز على هيئة عقيدة
وصورة الشيعه عذاب الله محمد الصمد
والشيعه محمد والحبيب المصطفى »

Figure 1. Schematic representation of the experimental design. The subjects were divided into two groups: the control group (C) and the experimental group (E). The control group received a placebo (P) and the experimental group received a treatment (T). The subjects were divided into two groups: the control group (C) and the experimental group (E). The control group received a placebo (P) and the experimental group received a treatment (T). The subjects were divided into two groups: the control group (C) and the experimental group (E). The control group received a placebo (P) and the experimental group received a treatment (T).

البوطيقا البنيوية

ماهر شفيق

••• ربما كان هذا الكتاب الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥ . عن دار «داوودج وكيجان بول» للنشر بلندن هو أول دراسة وافية للبنيوية في النقد الأدبي بأى لغة . فهو نالان كالر يمدد هنا إلى لحصر أوجه نجاح البنيوية وإعطائها «مبدأ كيف يمكن أن يستخدم علم اللغة كنموذج لبوطيقا جديدة تلخص الحياة في النقد الأدبي» ويذهب كالر إلى أنه لذا أريد للنقد أن يحدو مسقا فكريا متفلا . فإنه لا يجهل به أن يقتصر على تقديم مزيد من التفسيرات للأعمال الأدبية . وأما عليه أن يحدد شروط المعنى في الأدب . ويصف الموصفات والقواعد والعمليات التي من شأنها أن تمكننا من فهم الأعمال الأدبية . ويحل كالر الجهود التي قام بها البنيويون . ويصا مخطوط نظرية في الملكة (أو القدرة) الأدبية . ويوصفا أهم موانع القصة الدنائية والرواية .

ويجمع الكتاب - كما يصفه ناشره - بين مسح نال لل نقد الأدبي البنيوي . وجمع يقدم بها المؤلف من الطريقة التي يستطيع النقد الأدبي بها أن يستفيد من دروس البنيويين.

الساعة والنزيرة الساعرة ، وبوطيقا القصيدة الدنائية (بعد الجاني ، الكل العضوي ، الخيط ونجل المني ، إلخ ..) وبوطيقا الرواية (طرائق السرد القصص ، القواعد ، الحكمة ، الخيط والرمز ، الشخصية ، إلخ ..)

وفي القسم الثالث - «مظورات» - يتحدث كالر عن البنية ومخاض الأدب

وأصبح مما سلف أن الكتاب ، وإن يكن رائدا في ميدانه ، ليس موجها للمبتدئ ، وكل قارئ حري في هذا الميدان - من حرية قراءاته - ليس إلا مستندا . حسنا إذن أن نلقت قلة من الخيوط التي ينسجها كالر ، وسط تفاصيل كثيرة ، محاولين تبين ما

في القسم الأول «البنيوية والنماذج اللغوية» يتحدث كالر عن الأساس اللغوي للبنيوية ، وتفرقة سوسير بين اللغة والكلامية والملاحظات ، والعلامات ، والفرق بين المنح والبولندي ، والحر ، والتمويل ، ولغة الوضعية ، ومنطق الأسطورة وهو يهدف ذلك يصول عن تحليلات رومان ياكوبس الشعرية ، وجيرماس والسياسيقا (علم المعنى) البنيوية ، والاستعارات اللغوية في النقد ، مع التركيز على العمل الأدبي باعتباره تسقا ومشروعا سيميوطيقا (إشاريا)

وفي القسم الثاني - «البوطيقا» - يشرح كالر مفهوم الملكة الأدبية ، ومبادئ الأجناس الأدبية ، والمحاكاة

هذا ومزاج الكتاب ناقد وفارس / تلقى تعليمه في جامعة هارفرد ، وفي كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث درس الأدب للقارئ ، ونال شهادة الدكتوراه في اللغات الحديثة . وقد كان ، حتى عهد قريب ، (ميلا ومديرا لدراسات اللغات الحديثة بكلية صليب ، من كليات جامعة كامبردج ، كما عين ابتداء من أكتوبر ١٩٧٤ محاضرا في الأدب الفرنسي ورميلا بكلية براننوز ، جامعة أوكسفورد . وله كتاب آخر عن «طرائق التعليم الفني» . (١٩٧٤)

يتكون كتاب «البوطيقا البنيوية» من تصدير ، وتوجيهات ، وثلاثة أقسام كبرى ، وهوامش ، وبيبلوجرافيا ، وكشاف .

الزواج أو لعبة كرة القدم شاهد أحد هذين الأمرين ،
لوجدنا أنه قد يتمكن من تقديم وصف موضوعي
لأحداث الناس ، ولكنه لن يتمكن من إدراك
معناها ، ومن ثم لن ينظر إليها على أنها ظاهرات
اجتماعية أو ثقافية ، ولا تكون هذه الأعمال ذات
معنى إلا من حيث علاقتها بمجموعة من المواقف
الثقافية

دي سوسير أبو البيوت

تدبر البيوت بالكلية لمرتين دي سوسير عام
اللعنة . لن أمكن القول بأن الأساق الثقافية يمكن
النظر إليها على أنها « لغات » ، لقد أمكن للمرء أن
يدرسها دراسة أفضل لو أنه غامقها في عمقه
المصطلحات التي يستخدمها البيوتيون . وخلق إن رغبة
المفاهيم والمناهج التي وجدها البيوتيون بالغة
محدودة ، ولا يريد عدد اللغويين الذين كانوا ذوي
تأثير كبير على عدد أصحاب اليد كثيرا ، وأول هؤلاء
اللغويين دي سوسير الذي غامق في مستنقع الظواهر
اللغوية ، وخلق بين أفعال الكلام ونسق اللغة . وهذا
الأخير هو الموضوع الأمثل لعلم اللغة . وقد اتفق
أعضاء دائرة براغ اللغوية - خاصة باكويس - على
سوسير ، وحفظوا ما دعاه ليبي شيرامس « ثورة
فونولوجية » ، وقدموا للبيوتيين الذين أوضح مودج
للسيح اللغوي .

فرق سوسير ، كما قلنا ، بين اللغة والكلام
فاللغة منظم ، مجموعة من القواعد والمعايير
اللاشخصية ، في حين يشتمل الكلام على التجديبات
الفعلية للنسق في فعل الكلام والكتابة . وبديهي أنه
من البير أن يخلط بين النسق وخصايته ، وأن ينظر إلى
اللغة الإنجليزية على أنها مجموعة طرق التعمه بها . بيد
أن تعلم الإنجليزية لا يعني استظهارا لمجموعة من طرق
التعمه ، وإنما يعني تمكنا من نسق قواعد ومعايير لعمل
من الممكن فهم الطرق المختلفة للتعمه بها . معرفة
الإنجليزية تعني تمكنا من نسق اللغة وليس مهمه

التمكنا لا يقوم به كل قارئ جيد بمفرده . والنقد
التفسيري - إذ لا يوجد أي معرفة بعيا على أنها
أساسية لفهم الأدب - هو ، في أحسن الأحوال ،
أداة تربية ، تقدم نمط ذكية خلفها تشجيع
المطالع . ولكن للمرء لا يحتاج إلا إلى عدد محدود من
هذه الأمثلة

ماذا نقول إذن عن النقد ؟ وماذا يستطيع أن
يحقق هيرما ذكرناه ؟ عند كالم أنا لو حررتنا النقد من
دوره التفسيري الخالص ، وطورتنا برنامجا يبرر اختياره
عطا مرميا ، لوجدنا كتابات البيوتيين الفرنسيين جملة
الفائدة في هذا المصدد . ليس معنى ذلك أن نقدم
مورج يمكن - أو ينبغي - استيراده ومحاكاه ، وإنما
معناه أن يوسع المرء أن يستمد من قراءته فهم حيا
بالنقد كسوق فكري متنسق ، وبالأهداف التي يحملها
أن يتفاهها . معنى هذا أن الاكتفاء بأعمال البيوتيين من
شأنه أن يربنا ما الذي يستطيع النقد أن يقدم به

ومع ذلك الدرس الأدبي الذي تقدمه البيوتية ليس
تفسيريا بل هو الأول . فهو ليس متجا ينتج معاني
جديدة وغير متوقعة / وإنما هو يربطنا بتحدد شروط
المعنى . فهو إذ يخلق بالتحديد إلى النشاط الذي يقوم به
المرء عند القراءة ، بتحدد طريقة استخلاص المعنى من
النص . والمعطيات التفسيرية التي يقوم بها الأدب
ذاته ، حيث هو مؤسسة . وكما أن المتحدث باللغة قد
تمثل نحو مقادا يمكنه من أن يقرأ سلسلة من
الأصوات أو الحروف على أنها جملة ذات معنى ، فإن
قارئ الأدب قد اكتسب - من خلال لقاءاته
بالأعمال الأدبية - تمكنا فنيا من المواقف
صوبية مشوقة يمكنه من أن يقرأ سلاسل من الحيل
على أنها قصائد أو روايات ذات شكل ومعنى . إن
دراسة الأدب - باعتبارها مشيرة من مطالعة أعمال
بعيا ومناقشتها - خليفة أن تغدو ، إذا اصططنا للمرج
البيوت ، محاولة لفهم المواقف التي تجعل إنتاج
الأدب أمرا ممكنا

ما البيوتية ؟

عرف الناقد الفرنسي رولان بارت البيوتية ،
دات مرة ، بأنها في أكثر صورها تحصا ، ومن ثم
أكثرها اتصالا بالموضع « معط يحلل المصوغات الفنية
الثقافية ، وينطلق من فناهج علم اللغة المعاصر .

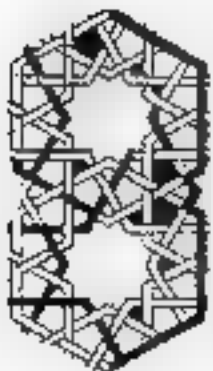
وعند كالم أن البيوتية تقوم ، في الفعل الأول ، على
إدراك أنه إذا كان للأعمال أو المنتجات الإنسانية
معنى ، فإنه لا بد أن يكون ثمة نسق كامن من
التفرقات والمواقف يجعل هذا المعنى ممكنا . فلو
امرضنا أن مرافيا ينتمى إلى ثقافة لا نعرف اتصال

نرمي إليه جميعه ، ونلنا الذي نرعى إليه أفكاره .
وظيفة النقد الأدبي

يبدأ كالم كتابه بالسؤال : لم النقد الأدبي ؟ ما
مهمته وما قيمته ؟ إذ يزايد عدد الدراسات التفسيرية
إلى حد يكاد يمجز القارئ ، تقدم هذه الأسئلة نقد
بالحاجة : خاصة على دارس الأدب الذي يريد أن
يعرف : لماذا يحمل به أن يقرأ - ويكتب - النقد
الأدبي

بديهي أن الإجابة ، بمعنى من المعاني ، واضحة . فهي
عملية تدريس الأدب ، يكون النقد غاية ووسيلة في
آن واحد . إنه الضرورة الطبيعية لدراسة كتابا من
الكتاب ، وأداة لتدريب الأدبي على القراءة . بيد
أن هذه الإجابة وإن فسرت كمية النقد الموجود ، لا
تبرر - إلا قليلا - النشاط ذاته . كذلك نجد أن
الصحيح التفسيرية التي تساق في معرض الدفاع عن
الإنسيات - كأن يقال إننا لا نعلم شيئا عن الأدب
وكيف نقرؤه فحسب ، وإنما عن العالم وكيف
نفسره - لا تحقق الكثير نحو تبرير كون النقد نمطا
مستقلا من أعماق المعرفة .

لن كان ثمة أزمة في النقد الأدبي ، لقد
كانت - ولا ريب - راجعة إلى أنه قل بين الكثيرين
من يكتبون عن الأدب من يستطيعون أن يلبثوا على
هذا النشاط . وداخ النقدى السائد في إنجلترا
وأمریکا - أو كان سائداسنى عهد قريب - مسؤل ،
بل حد ما ، عن هذا القصور . إن الدرس التاريخي
الذي كان قديما هو النمط النقدي السائد قد كان
يمتطاه على الأقل - بها اهتمامه من حيوب - أن
يجعل معلومات تقنية ، لا يسهل الحصول عليها ،
تزيد من فهمنا للنص . فيما السنة التي انحصرت إلينا
عن « النقد الجديد » - نقد كليات بروكس ،
ودورث بين وري ، وآلن تيت ، وغيرهم .. -
بتركيزها على « النص في ذاته » ، وتجميعها للمواجهة
بين النص والقارئ وما ينتجم عن ذلك من
تفسيرات ، هي سنة يصعب أن نجد لها تهربا . إن
نقدنا لم لا يصب - من حيث البدء - سوى نص
لقصيدة وصيغ لغوي لا يبدو أن يقدم نسخة أكثر



فصول فصول

النمى هي دراسة طرق النمو لأجل ذاتها وإنما هي لا تشترك إلا من حيث برمتها على طبيعة النسخ الكامن ، ألا وهو اللغة الإنجليزية

المنطق الأسطوري

لبي شراوس يحدد من أربعة أجزاء ، عنوانه « أساطير » ، يعد أكبر الأمثلة في التحليل الجيوى إلى يومنا هذا ، إنه مشروع طموح ، ومحاولة للجمع بين أساطير قارتى أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وكشف من العلاقات بينا ، بما يبرهن على القوى الموحدة (يكسر الحياء) للعقل البشرى ، ووحدة متجانسة

إن فحوى الأسطورة جزء من مشروع طويل المدى يستخدم مادة إنثوغرافية في دراسة العمليات الأساسية للعقل الإنسانى . فحدد لبي شراوس أن العقل - على المستوى الوامى وكذلك بوجه أنصر على مستوى اللاوعى - يمثل آلية بنائية تفرض شكلا على أى مادة تجددها فورية منها . وعلى حين أن الحضارات الغربية قد طورت مقولات مجردة ، ورموزا رياضية ، تسهيل العمليات الذهنية ، استخدمت ثقافات أخرى منطقا إجراءات مشابهة ولكن مقولات أكثر عينية ومن ثم فهي مجازية .

حاول لبي شراوس في كتابه « التفكير المتوحش » و « العنصرية » أن يبين أن علماء الإنسان قد أغفلوا في تفسير حجة وقائع عن الشعوب البدائية لأنهم لم يعمموا المنطق الصادر الكامن تحتها . إن التصورات البدائية والوظيفية تحقق في كثير من الحالات لأنها تجعل الشعوب الأخرى - أى غير الغربية - تلوح مسرقة في البداية وسرعة التصديق لأن كانت إحدى المفاهيم تتخذ من حيوان بعينه طوطما ، فإن هذا لا يرجع بالضرورة إلى أنها تفسى عليه دلالة اقتصادية أو دينية خاصة . إن شعور التوقير ، أو التحريمات (الطبر) المتصلة بطوطم ، قد تكون نتائج أكثر منها عقائد ، فالقول بأن عشرة «هـ» محدرة من صلب النسر ، والعشرة «ب» محدرة من صلب النسر ، ليس إلا طريقة حيلة مختصرة لتقرير العلاقة بين «أ» و «ب» باعتبارها مؤلفة للعلاقة بين الدب والنسر . وشرح الطوطم كتابة تحليل لمكانه في تسلسل الإشارات . فالدب والنسر فاعلان منطقيان ، علامتان عتاك ، يمكن بواسطتها تقديم تقريرات من المجموعات الاجتماعية

وبمعالج سعى شراوس ، في كتابه « الأنثروبولوجيا البدائية » ، أسطورة أوديب على البحر التالى

(أ)

- كادوموس (قدوس) يبحث عن شقيقته يوروبا .

- أوديب يتزوج حوكاستا

- أنتيجون تلعن أعمامها بولنكير .

(ب)

- الاسيرطيون يقتل بعضهم بعضا .

- أوديب يقتل لابوس

- إيثوكليز يقتل أعمام بولنكير .

(ج)

- كادوموس يقتل التنين .

- أوديب « يقتل » أباه الخول

(د)

- لابساكوس يذبح عمته « الأخرج »

- لابوس يذبح «القاتل على الحبيب الأيسر»

- [أوديب : عمته «متوهم القمعين»

تشترك أحداث الفقة الأولى في طبع واحد هو إلغاء القرابة أكثر من إبطالها . ثم تضاد قتل الأب وقتل الأخ لأوردين في الفقة الثانية . أما الفقة الثالثة فتخص قتل كائنات مهولة نصف بشرية ، ومولودة من الأرض . والقضاء عليها - لها يقول لبي شراوس - إنكار لأصل الإنسان . أما الفقة الأخيرة فتعبر عن الأصول الأولى للإنسان من حيث عجزه - المنير للإنسان البدائي - عن أن يعيش مشية مستقلة . قد بدأ الإنسان من الأرض ، ولكن الأفراد بولنسون من اتحاد الرجل والمرأة . وتربط الأسطورة هذا التضاد بالتعارض بين الإسراف في تقدير روابط القرابة والإسراف في محسها حقها . وكلاهما ملاحظ في الحياة الاجتماعية .

تحليلات ياكوبسن الشعرية

يصدر كالر قصصه الذى قصه على أعمال ياكوبسن بقوة الشاعر الإنجليزي جيرارد مانلى هوبكنز «وددت لو يجد الجهال انظاما أو شيا ، يخلف منه عدم الانظام أو الاختلاف»

عند ياكوبسن أن البوطيقا جزء لا يتجزأ من علم اللغة ، ويعرف البوطيقا بأنها «الدراسة للرمزية الفوقية الشعرية في سياق الرسائل اللغوية بصفة ، وفي الشعر خاصة» . ففى كل فعل كلامى يبحث المرسل برسالة إلى المرسل إليه . ولكى تكون الرسالة علاقة

تتطلب سياتا ترجع إليه ، ويمكن أن يدرك المرسل إليه ، سواء أكان لفظيا أو يمكن التلغظ به . إنه مجموعة قواعد مشتركة كلية - أو جزئيا على الأقل - بين المرسل والمرسل إليه . وأخيرا فإن الرسالة تتطلب اتصالا ، أى قناة فورية وحيدة لغوية بين المرسل والمرسل إليه ، يمكن كليهما من الدخول في عملية اتصال والبدء بـ

يركز ياكوبسن في نفسه الأدنى على أهمية التوازي في بناء الجملة ، والمخارات الشعرية في الشعر . إنه يحلل مثلا إحدى قصائد بودلير المسماة «كتابة» وعندها يصح

عندما تفتح السماء الواطئة الظلمة ، مثل خطاه ، الروح التي تان من العموم الزلية الساطعة عليها ، وعندما تصب عليها ، إلى صالصال حافة الأفق بأكملها ،

ههنا أسود ، أشد حزنا من الليل

عندما تنحدر الأرض لتغدو زلزلة رطبة ، حيث الأمل ، كخفافيش ، يضرب بجناحين هنا بين الجدران ويصلح رأسه إزاء السقوف الأحدا في الصحن

عندما يحاكمي النظر الذى يجد عبرته العويطة قضبان سجن وحبس ويقتل حطد صامت عن عناكب كريمة هازللا أنسجته فاعل أنفاسها

عند ذلك قلب الأجراس فجأة في سورة غضب وتلحح بهواء يثبح نحو السماء كأرواح هائلة لا مفر لها تشرع في الترنولة دون رحمة

ولا تلبث أرتال طويبة من هربات التعرش ، دون طبول ولا موسيقى ،

فإن قمر ، بطيخ ، هو روحى الأمل ، وقد انهزم ، يبكى ، والعذاب الشرير المشيد يفرس رايته السوداء في جميعى المنطقه

يحدد ياكوبسن (وبدجى أن هذه خصائص موضوعية لا تدلوى إلا في لغتها) إلى تقسم هذه القصيدة إلى مقطوعات (أو هي مقسمة فعلا) حسب كثف فيه التوزيع المتناظر (البيترنى) للعناصر الشعرية (من اسم ، وصف ، وحرف جر ، الخ) ينظم المقطوعات على شكل مجموعات مترعة ، خاصة المقطوعات المكتوبة من عدد زوجى من

لأبيات وتلك المكونة من عدد فردى ، وللقطوعات السابقة واللاحقة ، والمقطوعات الخارجية والداخلية وفي مناقشة هذه القصيدة يشرح أولا ويرجع الفياض الشخصية ، ويرجع النعت وعنده أن في كل قصيدة بيتا أو أبياتا مركزية تتأخر عن سائر القصيدة ، كما لو كان القصيدة المحكم الصبح يتطلب مركزا يدور حوله . ويعزل ياكوس هيلين اليتنى باعتبارهما مركز قصيدة «كأنه»

قصيدة مجرى رحيب

وبقبل حشد صفات من هناك كونه وباقتراف ياكوس قصيدة القافية من حيث دلالتها على معنى . جعل الزعم من أن القافية مثل أولى للتكرار الفونولوجي ، لا يجوز أن تنظر إليها من زاوية الصوت وحده . إن القافية تتضمن بالضرورة علاقة معوية بين الوحدات المقامة . في الشعر ، يبنى تفهيم أي تشابه بين في الصوت على ضوء التشابه أو عدم التشابه في المعنى . وفي المقطوعة الأولى من قصيدة بودلير نجد أن كلمة Ennuis (ملل) و Nuits (يال) لصنعان قافية ، مما يدهم احتمال وجود علاقة معوية بينها . وبالمثل فإننا إذا تحولنا إلى المقطوعة الأولى من قصيدة أنسرى بودلير ، هي لقصيدة والعلاقة

في تلك الأيام التي كانت فيها طبيعة قرية متحصنة تنجب كل يوم أطفالا أشبه بكائنات مهولة قد كنت لأود لو عشت في كنف عملاقة فية كلف لملكك الشهرة ، يلقى عند نفسي ملكة

وجدنا قافية بين المصنف Monstrueux (أشبه بكائنات مهولة)

و Voluptueux (تملكه الشهرة) ، مما يتضمن وجود ارتباط وثيق بين المصنف والشهوية ، وهو إيحاء ليس غريبا عن جو القصيدة الملكة الأدبية

ويورد كالي في قسمه الخاص بالبرعيليا ، قول الفيلسوف شجستانين : «أن تفهم جملة يعني أن تفهم لغة ، وأن تفهم لغة يعني أن تتحكم من تقنية» . وفي ضوء هذه المقولة يحل قصيدة ولم يملك السيادة «زهرة عباد الشمس»

إيه يا زهرة عباد الشمس ، يا من سمت الزمزم يا من تحصى عطى الشمس ، ساعة وراء ذلك المناخ الفنى الملعب حيث تنتهى رحلة المسافر

حيث يلوى الشاب رغبة والطواء الشاحبة المكثفة بالخيل يهضان من قهرها ، وطمحان إلى حيث ترهب زهرى ، زهرة عباد الشمس ، في المعنى

يستطيع أي إنسان بحرف الإنجليزية أن يفهم لغة هذه القصيدة ، ولكن ثمة فرقا بين فهم اللغة والتفكير الخيالي الذي يبنى به الناقد مآكثته للقصيدة . إن حجة بليك الخديلة على التفتيش أكثر من بارعة . فأت لا تجاور الطبيعة بإنكار دعوتها إلى الحبس ، وإنما تخط تماما في المخلة المسلة للمطلع الدورية . كيف توصل لمرء إلى هذه القرامة ؟ ما العمليات التي تخص من النص إلى هذا التبل للهم ؟ إن أولى المواضع هي ما يمكن أن نسميه قاعدة الدلالة . اقرأ القصيدة على أنها تعبير عن اتجاه ذي دلالة إزاء مشكلة خاصة بالإنسان أو علاقته بالكون . إن زهرة عباد الشمس تكتسب ، في هذه الحالة ، قيمة الرمزية ولا تندرج استعارات «نحسى» و «ساعية» مجرد إجماع عاوى إلى ميل الزهرة إلى التحول بحر الشمس ، وإنما قللو عاملها مجازيا يحمل من دجوة عباد الشمس مثلا لمطامح الإنسان (الشاب والطواء) ومواضعه الإنسانية المهارى تخص إلى معارضة الزمن بالأبدية ، وتجعل من ذلك المناخ الدعى الملعب ، أمرين في آن واحد : هروب الشمس للؤذن بانتهاء الدورة الزمنية البوية ، وأبدية الموت عندما تنتهى رحلة المسافر . هكذا يتحدد هروب الشمس والموت . والأهم من ذلك ، على أية حال ، هو مواضعه الوحيدة الخيطية التي نعملنا نزو إلى الشاب والملاء ، في المقطوعة الثانية ، دورا يبرز اختيارها كأداة للتوقى . ولما كان للمبح المصوى الذى يشتركان فيه هو كيت الطاقات الجنية ، فإنه يجمع علينا إدماج ذلك في بقية القصيدة . والمفارقة ، كما يقول الناقد الأمريكى هارولد بلوم في كتابه «الصحة الرؤيوية» ، هي فن الشاب والملاء قد أنكرا مواضعها الجنية لكن يظفرا بالجنة ولكنهما ، حين يصلان إلى الجنة ، يهضان من قهرهما لبقما في نفس الدائرة القديمة من الأشواق .

اشحاكة الساخرة ، والتورية الساخرة

حل الشحاكة الساخرة Parody أن تقتصر شيئا من روح الأصل ، فضلا عن محاكاة وسائله الشكلية ، وأن تقيم - من خلال تنويعات طفيفه - مسافة بين الأصل والمحاكاة ثمة قصيدة

لمرى ريد جوانها ورتشارد وتلو ، لحاكي شعر إليوت محاكاة ساخرة

إذا نطقم في السن ، لا نصغر في السن
المفصول صرد ، وأنا اليرم في الخاصة والخمس ،
وفي مثل هذا الوقت من العام الماضي كنت في الرابعة والخمسين ،
وفي مثل هذا الوقت من العام المقبل سأكون في الثانية والستين
لست أستطيع أن أقول (إذا صيرت هن رأيت الشخص) إلى أود
أن لوى صبرى يكر داجما مرة أخرى - إلا
ومحك أن تصعد صبرا

متمطلا بقل تحت المبرج الرعى
أو محبها لبال مؤزلة في قطار التلق المزدهم
إن سلسلة الأعمار نجعلنا نقرأ البيت الأول قراءة حربية ، وتذكرا بقول إليوت في «أربع ربايات» : «إذا نطقم في السن / يملو العالم أعزب» . وفيها بعد يكتب الشاعر ريد : «الريح داس ربح عابرة من أن تكلم من جرد الريح» . وهي محاكاة بارعة ليدية القسم الخامس من قصيدة إليوت «أرباء الرماد» . «ومازالت هناك الكلمة غير المطرقة ، الكلمة غير المسوغة/ الكلمة دون كلمة ، الكلمة داخل/ العام ومن أجل العالم» . مما يؤكد ، عن طريق إضمار كلمة «ربح» ، عنصر الانتفاخ العنان في شعر إليوت .

فإذا انتقلنا إلى التورية الساخرة Irony واجهتنا بعض الصعوبات . عندما يقول ظهير إن إما بوطارى - أثناء مرضها - أبصرت زيا للبطة السبابة والقضاء قررت أن تعلق إلي ، فإن لفته لا تقدم - في حد ذاتها - براهين قاطعة على أنه يفسر بورية ساخرة .

«أرادت أن تغلق قديسة . اشترت مسابح ، وارتدت ثنائم . أريدت أن يكون في خرقها - حد رأس فراسها - وعاء مطعم بانزورد حفظ السخائر اللبية . لكن قفله كل مساء .»

كيف نتعرف على عنصر التورية الساخرة هنا ؟ ما الذى يستدريدهم الافتراض القائل إن هذه السطور يعنى أن تقر بشئ من التباعد . ومكتشاف للابجاءات الممكنة إذ ها ؟

الاجابة هي أننا نجد إلى المادح العامة للسوك الإنساق مما يفرص أننا نشترك فيه مع الراوى فالمرء لا قرر يساطة إن يعدد قديسا ، مثل قد يقرر أن يقصو

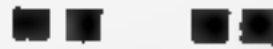
فصول

فصول

العلامات ، وعليها الآن أن تنظم ذاتها - على نحو أكثر اتساقا - لكي تشرح طريقة عمل هذه العلامات عليها أن تحاول صياغة قواعد المواضع بدلا من الاكتفاء بتأكيد وجودها إن التودح للموى - حين يستخدم كما ينبغي - قد يفسد كيف تتقدم ، ولكنه لا يستطيع أن يطور هذه الميزة كثيرا . لقد أعان حل ترويدنا بمطور ، ولكننا حتى الآن لا نعلم إلا أقل القليل عن الطريقة التي قرأ بها

محصنة أو راحة . وحتى لو كانت القداسة مما يشير بقرار ، فإن السيل إليها لا يكون شراه عدة معدات . أضف إلى ذلك أن فكرتنا عن القداسة تتعارض مع الصور العيية التي تحدثنا رهايات إما : فالزمره حل وعاء لا يكفل تقدم الروح ، كما أن الوعاء لا يشترى لكي تطبع عليه القبلات .

وبنجم كالم كتابه - الذي ما حرصنا من سوى غرض من غرض - بقوله إن المشرق النيرى بحكمه دالمان : أحدهما ذهن ، والآخر أنفلاق . إنا ، في التحليل الأخير ، لنا سوى نسق لرامتا وكتابتنا نفس قرأ وفهم أنفسنا إذ نتاج عمليات فهمنا ، وإد غير حدود ذلك الفهم . ومعرفة الذات لدى دراسة لعمليات الانصاح والتصور التي تنبثق بواسطتها لتكون جزءا من العالم . يقول بارت : إن المشكلة الخلقية الأساسية هي أن نتعرف على العلامات أنها كانت ، أعني ألا نظن العلامات - خطأ - ظواهر مبيحة ، وأن نجهز بها بدلا من أن نغيبها . لقد بحث البيروني في إمالة اللثام عن كثير من



المجلس الأعلى للثقافة

الفنون الشعبية والاستعراضية

السيرك القومى

بالعجيزة • بمدينة كفر الشيخ • بمدينة أسوان

المحيطات الأليفه	فيلم مع	أكبر استعراض
مع الأسود	الأسود	للمحيطات
لذول مرة	مع	المفترضة
مع رائدة الأسود	المدرسة الشاب	تدريب الأسود
محاسن الحلو	والنور	والنور
والمدرب الشاب	محمد محمد الحلو	ابراهيم محمد الحلو
مدرسة كوكبة		

فرقة رضا

في أخص بر فاجي يضمن استعراضات تقدم لأول مرة بطولية
فريق فرقة * شعبات أبو السعد
سوتحات من الحان فواد عبد المجيد
سوتحات قاطرهات راقصة
تصميم وإخراج محمود رضا

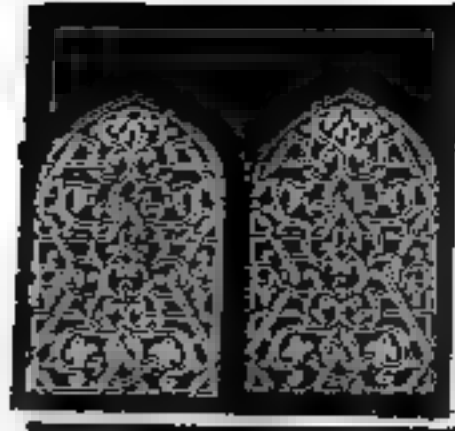
الفرقة القومية

للفنون الشعبية

بر فاجي من الفرقة والفناء *
* والآلات الشعبية
إخراج : محمد خليل

الفرقة الغنائية والاستعراضية

أجمل الأمسيات
مع منوعات غنائية راقصة

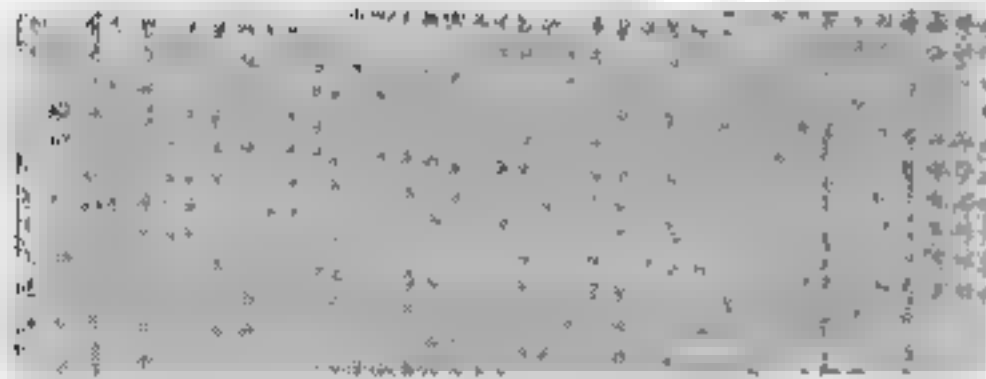


فن الأدب العربي في العصر الوسيط

عرض : حسن المينا

• تأليف أندرياس حاموري

• مطبعة جامعة برستون - نوجرمي - 1978 م



تألي القيمة الحقيقية لهذا الكتاب ليس محدود
مؤلفه فيه عن مبادئ البالية في تحليل العمل الفني
ولكن لا سيما أن المؤلف في البالية يظهر
يتم الاطلاع على رؤيته لأدب العربي القديم وهي
رؤية تعد من قبل القارة المتجددة والمجددة لهذا
الأدب بغيره وبشره.

وكيف أبداً عن معنى تالي يمكن أن نصل إليه ،
ومن هذا المنطلق «البالي» ، يبدأ المؤلف
دراسة أو قل رؤيته للأدب العربي في العصر
الوسيط (ويقصد به الفترة من العصر الجاهلي حتى
نهاية القرن الرابع الهجري تقريباً) ، وينقسم كتابه إلى
ثلاثة أجزاء تقوم على ثلاثة مستويات

لما الجزء الأول فهو «في الأساليب والتحولات
الأسطورية» ، ويتناول ثمة ثلاثة أصول من القصيدة
الجاهلية (الشاعر بطلان) ، وعن قصيدة العزل والخمر
(الشاعر مبرجاً شعاعياً) ، وعن الوصف (مظنون
للزمن) . وبحكم هذا الجزء ، بمصولة الثلاثة ،
مطلق تاريخي ، يدع المؤلف إلى التذكير عن
التحولات الأسلمية التي حدثت في تقليد الشعر
العربي ، واجهاته نحو الزمن والهنوع ، على امتداد
الفترة التي تعد للقياس الحقيقي للشعر العربي القديم
كله

الأدبي ، ذلك لأن التمدد في الشرح كامن في طبيعة
الملاقة بين النقد ومعنى العمل الفني . وبما لا شك
فيه . عند ، أن اللغة الكبرى في النقد مرتبطة بتفسير
النقد بهذه الشخصية غير الكاملة

ويقدم المؤلف مثلاً يؤكد به إيمانه بهذا المبدأ
الحاموري في العملية النقدية ، حيث يقبس
من M. Dufrenoy قوله عن راسم

«لا توجد حقيقة نهائية عن راسم نلزم النقد بقانون
كل شيء أو لا شيء» ، ذلك لأن راسم نفسه كمبدأ
حقيق ، يعمل كل ما يقال عنه ، مهما كان متوقفاً ،
حقيقاً ، ولكن ألا يوجد ما يعمل ما يقال عن راسم
مخطأ ؟ بل ، فإن الأقوال غير الحقيقية
عن راسم والتي لا نتج عن قراءة حقيقية لراسم هي
هذا الخطأ . وربما بدأنا في تنوع الشروح حول راسم
شيء ظاهري أكثر منه حقيق ، ذلك لأن جميع الطرق
قد تلتق حول توطئة من المعنى واحدة لا تُعظم ، ولا

وطبيعة المسج تطرح الزاوية النقدية للعمل الفني
ولكنها لا تلزم أحداً بها ، لأنها مجرد رؤية واحدة من
كثير يمكن أن يتناول العمل من خلالها . ويذكر
المؤلف في مقدمته أن تحليل الأعمال الأدبية أشبه
بالتحليل اللغوي ، لا يجد فيه بعض الناس متعة ،
للمشكلة الواحدة في مثل هذا التحليل يمكن أن تُحلل
بأكثر من طريقة كما أن بعض الحلول التي يمكن
لرغم محدودها لا يمكن أن تُقيم نقياً صحيحاً إلا بعد
الوصول إلى حلول لكل المشكلات ، وهو ما لا
يحدث أبداً . ومن هذا المنظور تعدد
لأستاذ حاموري طبيعة العلاقة بين النقد والأدب ،
يمر إلى التخلص من المصوب التي تضعف النقد
لأدب (من مثل إدخال وجهات نظر صيغة تنتمي إلى
علم النص . أو وجهات نظر تتلوى على مدارات
وصية وتنتمي لعلم الاجتماع) كي يؤدي إلى هامة
الشروح متعددة للنص الأدبي ، أو توحيد النقد

ويشير المؤلف في بداية كلامه عن القصيدة الجاهلية بعض القضايا التقليدية التي يبدأ بها دارسوا الشعر الجاهلي غالباً كلامهم عن هذا الشعر ، ويردد من الملاحظات التي تخص هذه التقبايا التقليدية . ولكنه يريد أن ينتهي إلى هدف غير تقليدي عندما يسلم في نهاية كلامه عن قصبة الشعر الجاهلي بأنه مها كانت الأسماء الزينة التي ألقاها جامعو الشعر في القرن الثامن الميلادي (حوالي الثاني الهجري) على جمهورهم ، في الاستحبال أن يشكل ما قالوه كماً متكاملًا من الشعر ، مختلفًا دلاليًا عن شعر الفترة التي كانوا يعيشونها ، دون أن يتاح لهم كم مقبول من مادة موثقة ، ننسب إلى العصر الجاهلي نفسه وبناء على هذا ، فإن البحث المباشر للعلاقات بين التقاليد في الشعر القديم ، والملاحج الأسلوبية لهذا الشعر ، وتحولات الروح للوجهة driving للشعر العربي بعد الاسلام ، كلها أمور لا سبيل إلى الرجوع عما مها كانت اشارت اليك التي يوجهها دارسوا أدب العصر الوسيط إلى الشعر الجاهلي .

أما الجزء الثاني من الكتاب فموضوعه «الغنية» ويتكون من فصلين أولهما عن «القصيدة وأجزائها» ، وثانيهما بعنوان «مبهمات» Ambiguities ويركز المؤلف في هذا الجزء على بعض مشكلات التكنيك من قبيل الكيفية التي تصنع وحدة القصائد ، والتضاليد الشعرية ، وكيفية معالجتها . ويواجه المؤلف في هذا الجزء المدارس القريبة للأدب العربي منسباً من نفسه مدافعا عن وحدة القصيدة القديمة ، ويضرب أمثلة معظما من شعر أبي نواس ، ويدير المناقشة في هذا الجزء من كتابه على محورين يتناول الأول خصائص تتحدد وحدتها على استخدام حيل بلاغية أولية ، ويخصص في الثاني عدداً من هذا من طرائق الاتصال والاستنتاج .

* انظر من ٣٥ حيث يقول إن الرؤية الجاهلية للحياة امتزجت في القرن الثاني الهجري وكانت من عوامل ادهار فن عل الشعر لوجود جمهور غفيرا رؤية الشعراء الجاهليين للحياة ورؤوا أكثر نلا من رؤية معاصريهم

أما الجزء الثالث والأخير من الكتاب فهو انه «إشياء القصص» وفيه يكتب المؤلف دراسة عن «قصة رمزية» An Allegory من ألف ليلة وليلة ، وهي تلك القصة التي تدور حول مدينة النحاس ، ودراسة أخرى عن «الجمال والثلاث بنات» بعنوان «موسيقى الكواكب»

وبالعالم المؤلف في هذا الجزء الأخير طرائق الانشاء (البنا) في الشعر ، متأملاً حكايتين من «ألف ليلة» ليكشف عن الانتظام وعلمه في نفس الوقت .

في مهمة عرض ومراجعة هذا الكتاب بصورة نقدية تبدو مشكلة حقا : ذلك لأن المصيح الذي سلكه المؤلف مسج تحليل ، رغم منظوره التاريخي في بعض الأحيان ، وفي مثل هذه التحليلات كما قلنا في البداية ، يصعب الصبح الصحيح . وقد قرأت الكتاب واستمتعت بفرامته على الرغم من صعوبة اللغة التي كتب بها ، والتي لاحظها أحد الذين عرضوا هذا الكتاب من المتكلمين بالانجليزية أنفسهم . والأحكام التحقيقية التي وردت في المراجعة للشار إليها تحلى أولي بعدم جدوى المحاولة من الأصل ، إذ أن المراجع نفسه يتحرك بين التفسير في منطقة النسبية ، وهو بعد يصدر عن رأي شخصي عما في الحكم على مؤلف الكتاب . ودعا شجعه على هذا مسج المؤلف نفسه

وإذا كان من الصعب التحرك في نفس الدائرة السابقة فإننا نسلوا عرض لفكرة الفصل الأول بإيجاز ، طارحاً في نفس الوقت - ملاحظات متصلة بهذا الفصل - بقية الفصول ، كي يبرز القارئ بفكرة عن الكتاب ، أوجز أن تكون كافية لآخراته بفرامته ، لأنه يصحح القراءة بالفعل ، على الأقل من جانب الشخص

يبرز المؤلف بين شكلين للقصيدة في الشعر الجاهلي : فهناك قصائد تركز على موضوع واحد ، وأخرى شريطة عدداً من الموضوعات Motifs . للناية صوريا . ويقول إنه من المستحيل أن تضع جدولاً من الموضوعات والحركات Sequences التي تشترك فيها القصائد جميعاً ، لأن هذه القصائد تأخذ باستمرار من معنى مشترك . ومع هذا ، فهي أهمل لأفراد من الشعراء . ويضيف المؤلف : ولكن يمكن تجميع الظواهر للملاحظة في معظم القصائد في إطار واحد ، حاسم بشكل مقبول في النصف الأول من القصيدة ، وأكثر مرونة في النصف الثاني منها . انظر J.N. Matlock, Journal of Arabic Literature Vol. VII p. 153, 164. * * * يترجم كمال أبو ديب هذه السمة في العمل الفني بـ «خيطة معوية» أو «موتيف» . انظر «محرر مسج بيوي في دراسة الشعر الجاهلي» ، مجلة المعرفة السورية ، العدد مايو ١٩٧٨ ، ص ٣١

يرى المؤلف أن الموت رابض في مناظر الحرب أو مظاهر الاستمتاع بفراع السمع على السواء في القصيدة الجاهلية . وكثيراً ما استدعى الاعتقاد في الحياة بعد الموت شعوراً بالحزن أكثر من السرور . ولم تكن غياب الدعاوى الدينية تزدى ، بشكل يصعب تجسده ، إلى استعراق كتب لا معنى له في فكرة الموت ، ولكن الاحساس بالبناء Mortality هو غذاء الفس ، ومواجهة الموت وجهاً لوجه هي المهمة الأولى للقصيدة . (ص ٨) وربما ظهرت هذه المهمة أكثر وضوحاً في ضوء حقيقة مؤداه أن احساره والبطولة في الشعر القديم نال أفضل تقدير اجتماعي ، خصوصاً في المجتمع البدوي .

ويقترب المؤلف من الفكرة أكثر من ذلك ، ليربطها برؤيته للقصيدة الجاهلية والاسلامية بعد هذا ، عندما يقول إن معاداة الموت هي قدر البطل ، والشئ الجوهرى لروح البطولية ليس مبادرة إلى القتال ، بل التحلي بسمة المراهب في الموت ، للسير على بعد معاناته ولكن الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر والبطل يتعرض لمواضيع مشكلة درامية ، إذ لا يوجد شخص يستطيع أن يهرب الموت ثم يتكلم عنه ، وإذا كانت سمعة الإنسان بعد موته تسمى أن الأحياء يقومون بهذا الدور بدلاً من البطل ، فإن هذا من قبيل التحاليل على حل للمشكلة . أما الاجابة الموضوعية في القصيدة هذه للمشكلة فهي اجابة فلسفية ، حيث يتدمج الشاعر في أهال تُشير القارئ بموارنة للموت البطولي ، فتصبح أمثلة للأريحية والاكتفاء والبدل

إن الكرم غير المحدود ، إذن ، أحد هذه الأحوال التي يستغرق فيها الشاعر ، وهو كرم يرتفع فوق معنى الرحمة ويحقق قيمة التكامل الاجتماعي ، ويصبح تعظيماً لا يمكن أن يحتاجه المرء للموت هذه «أهلكك» مالا فوضشت به ، كما يقول تأبط شرا (المفضليات ١ : ٢١) .

وتأتي مظاهر الشرب هنا أيضاً ، «جاد شرب فاني مسبكك» ، كما يقول عبدة في معلقته . وتبرز أهمية هذه المبادئ حول فكرة الكرم في الشعر القديم . عندما تتبع تحولات في الشعر بعد الاسلام وتمسك الأوعية ، في الشعر ، عن التوازن بين الانعاق والامساك ، وهما قطبان يصيد المؤلف في تحليلها من أفكار جستر «العلم» عن الشعائر الموسمية المتصلة بالحدب واختص

ويفارق المؤلف بين النموذج الزواني والنموذج البطولي في الشعر العربي القديم ، من حيث تعاملها

ومعنى الناقه رمز الحركة الإرادية نحو الفناء من خلال المكان. ومن هذا يمثل الناقه وسرعة تحقق لتوحيدها تستخدم فيه الثنائيات خصاصة : حيث يعدو المرء مثله للحياة الزوجية ، ويعود الناقه ممثلة للتعهد والشدة ، ولا جرم فالأولى رخصة هنية ، والثانية (الناقه) صفة صارمة

ويؤدي الربط بين هذه الثنائية الشعائرية والثانية الدينية إلى عشاء العشاء ، كما عليه وصيغته شبه شعائرية (ص ٢٤) ، تأتي من مجاز محاسبة نخلة في الأدب العربي القديم وهي تكرار صيغته وصيغة متوعدة بالوصف الذي يتميز بهومو بأنه (١) ثابت ، و (ب) متجه ، و (ج) يمكن التنبؤ به وهذه المبررات هي : الدليل ، المشترك الذي يربط بين الآداب الكلاسيكية والأساطير القديمة من وجه العموم

ويعد الأستاذ حامودي هذا الفصل الشيق عن القصيدة الجاهلية والشعر الجاهلي باقتباس من فريدريك شلجبل في أحد كتبه المبكرة ، يقول : « باستثناء اليونان فإن جميع الأمم (البربرية) أو لشعرية ، تعالج الفن كعبادة لواحد من الآلهة أو الإلهام أو العقل » ، ويرى الأستاذ حامودي أن القصيدة العربية تجمع بين كل من لاجساس وانطق في موجهتها للشعر (بمعنى الزمن والقابلية للتحويل أو الصورية) الذي يحكم العالم غير مكثوث بالسلوك أو العقل الانساني . وكى يحقق الشاعر الجاهلي التوازن داخل القصيدة فإنه يسلط نفسه إلى الخبرة الإرادية للانطلاق ، مثلاً يسلطها إلى الخواء ، فيسلطها إلى الريح والخسارة على حد سواء ، ولما كانت الخبرة الإرادية للخسارة (إذا قلنا لها أن تكون خسارة) يجب أن تتجاوز للصحة أو الفائدة الاجتماعية ، فإن الشاعر الذي يبيح مروج التوازن مضطرب إلى تقديم أماله في وضع يحاسب فيه محظو المعيار الجاهلي . ولذلك فقد كان الشاعر الجاهلي يرى العالم ، حتى وهو في وسطه ، كما لو كان يراه من قمة جبل ، في لغة واحدة ، لجمع بين الظل والصوت ، في هدوء المراقب والسمس في نفس الوقت

أما عند الاسلام فقد توقفت الحياة البطولية بما يرى المؤلف ، من أن تكون خيرة انسانية مناسكة ومتواذلة ، على نحو ما كانت قبل الاسلام . ولم تعد الحياة والفوت طريقتين خفيتين ، وإنما صار مرحلتين تتبع كل منهما الأخرى ، فخصص إلى الجنة أو إلى الجحيم . وعندما يكسر المودج البطولي على هذا النحو لن يكون هناك مبرر للشعر ، كى يعكس مثل هذا المودج . يضاف إلى هذا هووض النثر بسند هذه

من أن الحاجة إلى الاحتفاظ بالحياة تجعل الفراق أمراً لا مفر منه (ص ١٨)

وعندما يكون موضوع الأطلال موجوداً فهو يؤكد العلاقات المكانية والزمنية في مقدمة القصيدة ، ويصير الحركة الزمنية اللا ارادية للسبب في اتجاه اللانهاي (الفراغ) Kenosis مولوية بشكل أساسي لحركة ارادية ، دون مقصد معلوم تنتمي إليه رحلة الناقه Destination وهذه الحركة موجودة في القسم الخاص من القصيدة (ص ١٩)

وفي قصائد الأطلال ، تقدم هذه الموازنة (ثنائية) بطريقة منظمة بشكل خاص ولا يجرى الزمن الخاص . في سطر الأطلال ، مصفوناً مؤثراً يمكن الكلام عنه ، ولكن فاعلى مثقل بمسألة خاص في مقابل الحاضر المتناقص ، غير الواضح في معالته إلا في يتصل بالذكري . والشاعر يصل إلى قعر ولكنه غير مألوف لديه . ولا أحد يجترأ عما جاء به إلى هذا القمر ، ولا يعلم أبداً كيف نفس حياته ، منذ أن رأى هذا المكان آخر مرة . هذه الطريقة ينعطى للفراغ اللامبالى الغشاء Empuness . في نهاية الأمر ، عصف في الزمن (ص ١٩)

ومن ناحية أخرى سر يميل المكان إلى أن يكون محدداً تماماً ، فأسماء الأماكن مذكورة غالباً ، ونتيجة لهذا ، فإن الحركة المائمة بلا هدف والتضخم في قسم الناقه سيطرة للاحتياج إلى أكبر حد ، من حيث تعقدها يمكن معين في الأصل . وأكثر من هذا ، فإن الأطلال هي المنطقة التي يتقابل فيها الزمان والمكان من القصيدة وليس من قيل القصيدة أن يتميز الانكشاف من موضوع الأطلال إلى موضوع الناقه يميل إلى تأكيد والتنازل عن الحق ، كصير من أفعال الارادة ، فاعلى للتفكير الارادية للفراغ الزمني Temporal Kenosis الحنفي لا نستطيع الارادة أن تلعب فيه دوراً على مستوى المكان ، تنطوي على تفصيل لذلك الاطار بمحركاته من الموت والخسارة الارادية (ص ١٩)

ول التلث الأخير من الفصل يربط المؤلف «الثانية» التي استعارها من جبر حول الشعائر الموسمية للمحلب والمصعب بتجربة المرأة والناقه في القصيدة الجاهلية ، حيث تصبح المرأة والناقه أيقونتي القسم الخاصين بالسبب والناقه في القصيدة ويقول إن كلاً من المرأة والناقه يلعب دوراً بارزاً معاً في مقابل سببها شير إلى مبدئي النظام في القصيدة ، من حيث أنها إعادة تمثيل إستعاري تقدم المرأة فيه رمز الحركة اللاإرادية نحو الفناء من خلال الزمن .

مع هذه الثنائية التي يمتد إلى معنى الألم والسرور ، إن المودج الروائي غير قادر على الانسحاب من الألم والسرور أو (اللذة الحسية) فإنه يحقق توازناً بينها عندما يجمع نفسه من الإستغراق التام في هذه الإحساسات أو الإدعاء الكامل لها ، يصبح مستغرقاً وماخوذاً بهذه الإحساسات . أما المودج البطولي فيتميز بموازنة تتج من الوسيلة الأخرى الوحيدة أي الرغبة في أن تكون مأخوذاً في كل الأحوال ، السارة ولذتها على السواء . (١٢)

ويقتل الأستاذ حامودي بعد هذا كله إلى التساؤل عن العلاقة بين مكونات الجزء الأول والثاني من القصيدة ، طارحاً أسئلة من قبيل : هل محض الصدفة هي التي أدت إلى اطراد مكونات الجزئين على هذا النحو ؟ وهل يمكن أن نفترض أن معدلات القصيدة قد تطورت وازدهرت من خلال عدة من الموضوعات Motifs اخية والمتنظمة بنائياً ؟

وهو يستخلص من عدد كبير من القصائد الجاهلية (في المقدمات أساساً) أن الكثير من القصائد للتعهد تفتتح بالسبب ، ويطلق هذا القسم وصف مفصل للناقه . إلا أن بعض هذه القصائد تحتوي فقط على وصف خاص لرحلة الشاعر في الصحراء وفي الأوقات المتأخرة ، عندما أصبحت القصيدة بشكل أساسي مدججاً للمدح ، تحول النظام في القصيدة إلى سبب - رحلة خلال الصحراء المحصورة بالمهاطر إلى مكان المدح - ثم المدح . وهذا هو ما يذكره ابن لينة في القرن الثالث للهجرة . إن فكرة الرحلة ماثلة في القسم الخاص بالناقه من القصائد القديمة ، ولكنها تعتمد دائماً على وصف الناقه وتدخل في الحديث عن الحصاد ونادراً ما تجمع بوجود داني ، أو ترتبط بهدف محدود (ص ١٣ - ١٤)

والموضوع الأساسي في السبب هو تيار الزمن ، الذي يكبح جماحه فيما يتعلق بمعاطف الحب ، في مقابل الزمن الانساني والدائري الذي يخفف من وطأه هذه المعاطف

وعلاوة على هذا فإن المنارل المهجورة بمثابة تجسد لحياة الرجل التي تعرض للفناء والرحيل (الوداع) ، وهذا الموضوعان اللذان يخالج السبب . وعندما نقرر أن الشعراء لم يكتبوا شيئاً أبداً في ووجانهم (ليس استنزافاً من الزواج بقدر ما هو جرى على الاغلوب المتبع) ، بل يختارون دائماً نساء كتب عليهم غرائفهن في النهاية ، يرى الاطار (البياري) المناسب تماماً للموضوع الفروق لإدخال الأطلال ، وينبع هذا الاطار

المجموعة مشتملا في القصص (التي يعالج المؤلف اثنين منها في آخر جزء من كتابه) وقد أشرنا من قبل إلى اعتقاد الناس بعد الاسلام إلى هذه الروح ، الأمر الذي كان من عوامل تزييف أو محل الشعر الجاهلي في القرن الثاني والثالث هجري ، لكن المؤلف لا يمكنه بدت واما يعمى إلى تأمل ما حدث من تحول في طبيعة الشعر بعد الاسلام ، حيث يلاحظ في شعر العدييين ظهور شكل جديد من الرغبة في اللامبالى ، (ص ٣٨) وهو الشكل الذي

تتلور في (قصيدة صاحب) الغزلية ، والحزبية

وبحلل هذين الشكلين في الفصل الثاني كله في ضوء التالية التي هي عنها ناقشته للقصيدة الجاهلية في الفصل الأول. وينتهي إلى أن الحسارة ، في القصائد الإسلامية (الحزبية عند أبي نواس) ، تقبل بشكل ارادى ، والحظر يُنْزَل ، والنتيجة نوارى وأمس عاطل ، حيث يتم التغلب على العجبة باسمى الملقى بالرغبة في أنما زالت من الزمن

والنتيجة ضعف واحد للنوارى : دور المهرج العفوسى والنصف الآخر قانون السلم الأول

وفي الفصل الثالث ، نوصف نظرتان للزمن ، . يحرص المؤلف للقصائد التي تأخذ الزمن كوسيط لتوازنات متعددة ، وتنقسم القصائد التي يناقشها المؤلف إلى قسمين . في مجموعة القسم الأول يخلص الشاعر الزمن تماما أو يبدله ، وفي مجموعة القسم الثاني يستسلم الشاعر بكل وجوده للزمن ويتخذ المؤلف أمثله على القسم الأول من الصوري أما القسم الثاني فيأخذه من ابن المعتز

ومها يمكن من أن نرى قد كان المؤلف دائما يلجأ لمقارنات بين طبيعة الشعر البدوي والمجموعات البدوية بشكل عام وطبيعة الشعر الجاهلي ، وتعد هذه الملاحظة إلى تأمله للطبيعة الشعرية للشعر الجاهلي وما انتهى إليه من مقارنة بين هذا الجانب من الشعر الجاهلي والأدب الشعري في المجموعات الأخرى وذلك شيء مهم ومفيد في تحليل مثل هذه النصوص

التقدمة ، وهو ، بعد جعلتي طبيعة الصبح البالي الذي تأثر به المؤلف تأثرا واضحا ، نقدم نموذجاً عابراً للصورة القصيدة عن دراسة مستشرقين للشعر العربي القديم

فصول

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر
احرص على اقتناء نسختك
قبل نفاد الأعداد

القاهرة : ٢٤ شارع زكريا أحمد - مدينة مائلا
تليفون : ٧٤٤٦٦٦
البريد : ١ شارع الزكي وأحمد - مدينة السلام
تليفون : ٢٧٣٦٦



عبد الفتاح زروق

و (بداية اللعبة) الفنية

الدكتور سيد حامد النسيج

شهدت الشهور الأولى من الثمانينات ، والشهور الأخيرة من التسعينات ، تعاظماً متزايداً في مجال القصة القصيرة وإن بدا لبعض غير ذلك . مما يجعلهم بين الفنية والفنية ، يعتقدون ما يجولهم من مصطلحات ونعوت ، على غرار أن القصة القصيرة في أزمة ، وأنه لم يعد ثمة من يريد إليها ازدهورها ، أو من يعمل على رواجها . إلى غير ذلك من الأحكام التي لا تستند إلى رصد حقيق ، ومتابعة آنية ، وتعامل نقدي واجز وحري شديد على الاكتشاف

ومن الظواهر اللافتة ، أن القدرة الأسيرة أغرت عدداً من الشباب الذين بدأوا بخطون أولى خطواتهم نحو كتابة القصة القصيرة . ظهرت أعمالهم وقصصهم في صحف الأهرام ، والأخبار ، والسياسة ، ومجلات ، آخر ساعة ، وروز اليوسف ، ودحواء ، ثم المجلات المتخصصة في نشر القصص ، كالعالم ، ودعاء القصة ، ومن قبل قدمت «الكاتب» على صفحاتها عدداً وافراً من القصص ، لعدد كبير من الشباب الجدد ، الذين ينشرون لأول مرة . وكل المطلوب ضمن بينهم أمر الأدب والأدباء ، هو أن تفتح طرقاتاً لفرص النشر المتصل ، مع التوجه القوي للرغموي

حركة إيجابية نحو الأفضل من التراجع

وبمع ذلك كله ، فإنه ليس كل شاب قادراً على أن يلتصق بصاحب الطابعة والنشر والتوزيع ، والإعلان عن نفسه ، والتدوير حول الأجهزة ، أو دور الصحف ، أو دفعات الإذاعة والتلفزيون

وما أشرنا إليه ليس إلا جزءاً من حركة القصة القصيرة في هذه الأيام ، فضلاً عن صدور مجتمعات قصصية لأجيال متعاقبة من كتابها . فقد أصدر محمود البديوي مجموعتي (الطرف المفقود) و (صورة في المظلمة) ، وأصدر سمح حليم (أصبة قصب) و (الحرف من الحياة) ، وأصدر محمد كمال محمد (الأصمى والفتى) و (الحب في أرض الشوك) ، وأصدرت سميكة قراد مجموعة (ليلة القبض على فاطمة) ، وببيل عبد الحميد (الدوران حول السور) ، وعبد القادر الخيامي (هذا الصوت وآخرون) . ولأحمد عادل (رجل في القاعة) ، وقراد قنديل (كلام قليل) ، وعائشة أبو النور (وعاء لهم

ولا يخفى أن من شباب كتاب القصة القصيرة من بلغ به اليأس من النشر حداً جعله يطبع قصصه بطريقة خاصة ، وفي أعداد محدودة ، وحل ثمنه المحدودة ماديّاً . وربما سبب له ذلك ضيقاً واضطراباً في حياته إلى أن منهم من طبع قصة قصيره وحيدة ، إذ الأهم - في نظرهم - هو أن يبيع القولعة منهم عن وجوده ، وعن رؤيته ، وهي قدراته ، مما تعصت معه دور النشر العامة والخاصة ، وغداً به صدراً ، أو وثقت إمكاناتها حاجلاً دونه ، وهي مسألة مرتبطة ، بضرورة من شرائات غير دورية مثل : «مصرية» ، و«الشارع» ، و«آفاق» ، و«أصوات» ، و«القاهرة» ، و«أحدها» ، و«هناك قصص قصيرة منشورة على هذا النمط ، مثل قصة «النام» ، لأسامة خليل ، و«القصبة والجند» ، لسليمان ، و«السم» ، لعزاد فهدل ، كل إلى هناك من ينشر مجموعة قصصه على صفته الخاصة ، كذلك الذي يصطلح شباب القصة القصيرة في الاسكتلرية ، كما جعلهم - في السنوات الأخيرة - يشترون حضوراً حقيقياً ، ويصنعون

يوماً) ، ومصطفى عبد الوهاب (أحزان عبد الحليل أندى) ، ومحمد جابر غريب (أشبهات للحياة) و (الليل والصمت) ، إلى غير ذلك من إصداره كتاب القصة القصيرة في الإسكندرية والمنصورة

وقد أسهم الكاتب القصص عبد الفتاح زروق في حركة القصة القصيرة هذا العام ، إذ أصدر في يناير ١٩٨٠ مجموعة قصصية بعنوان (بداية اللعبة) . وهي خامس مجموعة يصدرها بعد : «هاتف ١١٤» ، ١٩٦٠ ، و«روح الزبالة يا زمن» ، ١٩٦٥ ، و«ولا في المهادن» ، ١٩٧١ ، و«لوكاندات كلوت بك» ، ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى ثلاث روايات طويلة هي : «حديقة زهران» و«الزبالة» و«الحبة والمليون» ، وكتابه في أدب الرحلات «١٠ مسافر على الحج» و«رحلة إلى شمس المغرب»

وبمع كل هذا فإنك لا تجد له ذكراً في الدراسات التي تناولت فن الرواية ، أو أدب الرحلات ، أو في

القصة لا تنمى في قاع المجتمع ، لتكتشف عن صراعاته وتناقضاته ، في ثوب من محكم النسيج بحيث نصفه بأنه كاتب واقعي يتوغل بالنفس الحيد

ولكنى نزعهم أنه أرواحاً فمن وجهة وجهة خاصة ، بعد ترويه في المجموعة الأولى ، وبعد استكشافه عوالم كل الكتاب القوي سيقود على طريق كتابة القصة القصيرة . وأنساب معاصره من كتابها ، فالمسند قدم وجهه غير دمج في بناء طبعه ، أو بمعنى آخر ، رغب في ابتاع القارئ - فبدأ كي يدغمه دفعا إلى التكثير طويلاً في الكيفية التي تمت بها هذه اللبنة الفنية الخالصة . التي لم تهبط بدولة . والتي رفضت من قلم كتابها في نفس الوقت

كان الشكل ، هو هذا الوعاء أو الإله . وقد جهده الكاتب في صفه وتجربته ، في سبكه وصياغته ، حتى هذا النظر إليه ممتعة في حد ذاتها ، تنمي عن البحث بها وراء هذا الوعاء ، وكأن الناظر إليه إزاء غبطة مبهمة نادرة والمسة هنا لا تحقها اللغة المفضاهة ، ولا الحياض الجيايح إلا محدود . ولا حكايات الطب البيوتوبية ، ولا صور الطبيعة الساحرة . إنها تتأني من جودة الخامة ، ودقة الصناعة ، ومهارة التشكيل ، وانسجام الجبرليات يطبقها مع البعض الآخر . تجد هذه اللبنة الفنية الطالصة في قصص : ليلة القمار ، الأحمر يناسب ، لبة ، الشيء السهل ، بداية اللعبة ، المجدة ، حلالة . عندما تخرج بصجاب ، حكاية بنت مع رجل لا نعرفه . ولخصص أخرى كثيرة جسها مجموعاته المعروفة

وتبدأ أول خطوات اللبنة الفنية مع عنوان القصة إنه يجتهد في أن يكون العنوان مبتكراً ، يحصل إشعاعات بحرية أحياناً . ويحور عن صورة مشحونة بالتوتر والحركة . كما ، ويدفع إلى الإثارة والدخلة أحياناً أخرى . أو راء يؤكد حشنة كاث جانبية ، مثل هذه العناوين : وشعيرات يهدهد في حثيث الليل ، ، الصيد ذخرا الشمس ، ، الكلب يتبع في المظلم ، ، الثعلب لا يغير جلده ، ، الرجل الذي يريد أن يلفه ذاكرته ، ، «رجل بلا عيون» ، «عندما توند الريح» ، «ربيع ساعة قبل الحادية عشر»

والثاني في القصص التي اختيرت لها هذه العناوين . سوف يلاحظ أن الكاتب على طويلاً من أجل تكوير العنوان ، وتشكيله ، وعقله ، بما يلائم وجو القصة العام . أو الرمز الذي توصل به ، أو عنصر السحرية إلى وجه . وإن دل هذا على شيء إنما يدل على أن الكاتب اعتبر العنوان لبنة أساسية ومهمة في بناء القصة القصيرة ومن هنا جاءت معظم عناوين قصصه القصيرة دقيقة ومولفة في أرواح مهمتها

كالمسكة الآروس المفضة^(١) وحكنا مجرى نسوبه ، وتلق صورته وشيئته

اختار من هذه البنة بعض الشخصيات التي تتأني في حياتها اليومية من أجل قصة عيش . وقدم صوراً وصمية هذه الشخصيات ، بشكل لا عني به ، على نحو يدل على أنه لم يكون مؤمناً بقضايا الطبقات المضمونة ، ولم يكن على دراية حقيقية ووعي تام بأبعاد مشاكلها الواقعية وتناسب الحياتية . وأظن أنه كان يجارى المودة ، في تلك الأيام . حيث كانت المقراآت الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ . وسبق كان الكتاب يتأرون من أجل تطمين الواقعية الاشتراكية في قصصهم ورواياتهم

دلينا على ذلك ، في التماذج التي قدمها سطحية . غير مضمرة ، وأنه لم يستمر في هذا الاتجاه القوي والموصوعي نفسه بذلك ، إذ ما ظهر التحلة حقاً . أنه حكى على التجديد في «الشكل» دون أدنى انخراط إلى المضمون . في حين أن الواقعية الاشتراكية - آنذاك - لم تكن تحفل بالشكل . لأنها أعطت كل اهتمامها للمضمون

وأنت نقرأ قصص «شجرة الجير» و «أم العربي» و «الضاحك» و «مسألة صبية» و «الذئب» ، «إدرا» بله أيام شطوية تكافح من أجل أن تعيش في بيتها أو في راسها . حتى بطله نفسه «أشوق» عايس الخبيثة - كوسيلة إرتفاق - تظهر أتعواتها . فهي لا تفهم القند الذي قد يلجأ بالاستقرار ، في ظل زوج آس^(٢)

والمرأة المكالمة هي الوجهة لفصل لينة . والشخصية المحرومة التي طرقت حوقاً معظم قصصه الأولى . ولاشك أن هذا التزوج بالذات مرتبطاً ما ياهمه المجموعة القصصية التي تكتب عليها صورة المرأة المكالمة . إنه يهدى (إلى أول من علمي القراءة وتول من قراء في نسى)

ومع ذلك فإنا لا نرغم أنه اختفى فكرة منه . أو أنه آس متقيدة تائه . راجح يكتب قصصه القصيرة على هلبيا فلا اختيار للعلاج . أو للمال . أو لصغار الموظفين ، ولا إيمان بمكرة ما . فطعت أو سبحة . كثيرة من الكتاب . فقد كان محمد أبو المظالم خير النماذج يجرى قصصه الأولى حول فكرة عردة . كما أن كلاً من ادوار الخرافات ويوسف الشاروي كانا يتبدان بمكر جان بول سارتر وصيمون دي بوفوار وألير كامى

وهو لا يسعى إلى استيطان النفس البشرية . واتعمام أعاقها اللادخلية . أو التركيز في اللحظة الشعورية حيث يدعى أنه اتجه إلى الوجدان . وعاطب المباشرة ، من خلال انمالاته هو وأناسيه هو . كذلك فإن قصصه

اللغة القصيرة يبدو أن بعض النقاد - إزده كم عقاله وقدم تاريخه الأدبي - لم يهتد إلى جيل معين يسبه إليه ، أو إلى اتجاه محدد يصانه في صوته ، فالتزموا الصمت حياله ، على الرغم من أنه بالغ الحرص على الترحيم

وفي تصوري أنه أقرب إلى لجارب الجيل الجديد منه إلى المرحلة التي شهدت نجاحه . وإنه مثال لجيل بدأ بداية عادية متأثرة بما كان سائداً في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، من فكر ولى وعزيمة معالجة ، ثم ماليت فن أعط نفسه وقته جهد وصرامة . عتاً عن «شكل» قصصه يهتد به عن «المضمون» . ويكون أكثر إشكالية ودقة وهو ما يزال مستمر في مجله هذا . محارلاً في كل مجموعة قصصية أن يقدم شيئاً متطوراً عترة عن سابق عتراته التي عطاها . وحرصه على التصعيد يهتد على التماثل بأنه سوف تكون له معاملة اللغة الواقعية في مستقبل اللغة القصيرة المصرية

وبعد انعام ستكون محصوره في «الشكل» الخاص بالقصة القصيرة أولاً ولعل نرى شيء آخر . إنه يبدو مهتماً ومشغولاً بالشكل وحده . حتى أصبح غاية في حد ذاته . فالفصه الشكة البناء ، هدف كان يسعى للوصول إليه . وقد عانى في ذلك أقرانه . ويبدو أنه كان يحفظ لذلك منه بدأت اللبنة الفنية عنده . سوف تقوم الآل بمرحلة قصيرة في حاله . قد تكون (بداية اللعبة) فيها هي نهاية الخفاف

تحتل صورة القرية المصرية ، والفلاح المصري . من قصصه القصيرة . ولا ظل للمال أيضاً وظلت السيطرة - في البداية - للبيئة الساحلية ، وللمدد التي تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، وخاصة مدينة الاسكندرية التي تبسط ظلها على تشيقاته وعصوره ، والتي تدور حول بعض القصص (حسباً ستقرون و يسمى هو مع أصلك من الرب . ما أنت من مدينة برهه . من اسكندرية . أو . معك حق . ولنا أجدالك في الفرق بين المسخبة هنا وهناك . . . لأن في الحقيقة . بما ينطلي الشعور بالخنين إلى الاسكندرية . إلى أهل هناك)^(٣)

إن معظم قصص مجموعته الأولى «باب ١٤» مستمد من حياة الناس في الاسكندرية . وكذلك قصص «الشمبان» و «البحر لا شاطئ» له . وغيرها من مجموعة (ولا في المراهقة) . لقد كان حريصاً على يظهر ذلك في بداية حياته الأدبية . يقول (واخترب منها مجابه الذي تفرح منه رائحة المسك مختلطة برائحته ماء البحر . ولقد اتسمت شخصاً انه . فبدنا وكأنها عيون صغيرة أعدت لقصيد «البارية» . وصعرت حذقتا عيبه . وإن اردنا يرقها . وأعدت شعنا المفتوحات شكل قارب صمير)^(٤) ويقول : «هتري مشيتا

ولما يتصل بهذا الجانب ، فإن نلاحظ أنه كان جرى حين تقدم على تأليف عناوين مطولة ، غير تقليدية ومعروف أن معظم كتاب القصة القصيرة ، كانوا يلجأون إلى اختيار العناوين المختصرة ، التي لا تتعدى كلمتين اثنتين : مثل «عقل واصل» - «مبتداً ونحو» - «صفة وموصوف» - «جار ومحرور»

من ناحية أخرى ، يبدو بوضوح مما قد يتكرر على السنة العامة ما يجعله عنواناً مشيراً ، فيصبح عنده وكأنه قد تحول إلى شيء جديد جداً لم تسبق لنا معرفته بشكل أو بآخر مثل «غالب يابوي» ، «أنصف خيلته» ، «ولا في العزاديت»

أما كلمات الاختصار ، والمقرر الأولى في قصصه ، فإنها انطوت الثانية لإسماها كثره وهي - فيما يتضح للدارس متأمل - تستغرق منه وقتاً وحسب . وقد استبعد تماماً اللجوء إلى طريقة السرد المألوفة . فلما يجدد يستعمل الفعل الماضي «كان» و«كنت» ، أو يلجأ إلى ضمير المتكلم ولما يجعل من نفسه شخصية محورية ، إلى جانب كونه الراوي ، الكاتب ، ولما يدل على أنه تملك زمان بدايات قصصه القصيرة ، أننا لا نجد لها مثلاً ، أو مقاربه أو لمجرى حل ونهية واحدة . فلكل قصة بدايتها التي لا تصلح إلا لما وهي مبدئية جداً محكاً بطريقة بهذا من الاختصار

في قصة «غالب يابوي»^(١٠) يبدأ بداية متفكة في الشخصية التي تزدى دور الراوي من ناحية ، والتي لها دور أساسي في الحدث من ناحية أخرى . وأسلوب القصة تابع من طبعه البيئة التي نشأت فيها الشخصية ، ومستند من القصص الشعبي في هذه البيئة ، ومن الشكل الفني الذي يتنظم حكايات الراوي الشعبي وسير أبطاله . وهو يحرم على أن يبدأ كل قصة جديدة به «غالب يابوي» وكأنها الجملة الموسيقية الأساسية في الفن الواحد . فمثل ما كان بما سوف يكون ، وتستيق هذا الأسلوب للوسيل (غالب يابوي .. ريت وقيت .. ويوم أولد الأحادي أن يشتوا نيك ، ضمت ابنتك إلى صدرك وصوتك يسمع النجد كله . يا مصطفى أنت ولدي أنا صبح حلفتك . غالي يابوي والله خالي .. والحكاوي كانت كثير ، وأولها كان يوم ما لالت أم الرجال خالقتها .. ما فاتت من الولاد غير ثلاثة ، واليت من صلحا ما عرف حرمة . وبعد الأربعين يوم ولسد . دخل صاحب وى يده الجيب حية مليحة . «مسعدة» من اليوم ملكك . هدنة تحت وجبتك تحسم وما تطاول . قلنا لصاحب وسنه صاحبك ، لكن في قلبه طبع ياكى . فلهذا كنت الثلاثين تطرح النور ، وفق قطبها وقنارها تسرح الأصابع . من بعد ما تخلف مسعدة منك ، وأنت يابوي

عظيت من السنى سنى . سه وخلفت منها واحد . ومها تعد سنى صلحا ، مازادوا من اثنين ! وكل من ولدى حرمك من الأهل يقوم ، كنه صغار والظهر جيبا عوى . والله خالي والقصبة عادت ولا الشيطان تسمع كلام أهلها وما تكتبه واسل . أنصاف على ولادى من الزمن . أنصاف عليهم من لغواتهم الكبار . أنصاف عليهم من دلة الحاجة .^(١١)

الصعدي العجوز يتحدث - هنا - وكأنه يحكي حكاية بئ كل الناس . ماداً يفسد ويذهب مصطفى ، ومسياً ياب ويذهب أيضاً ، مصحفاً عن عمره ، وعن حاله الصحية والنفسية والمادية ، وعن طبع الآخرين بما تملك . ويبدأ الحدث ، والأوصاف التي سبقته . وكيف دخلت مسعدة سيده ! ومن هي ؟ وما صفاتها الأخلاقية ، والمثلية ، وما هو السر الخفي الذي يستر وراءه ، وما نوع العلاقة التي تربط بينها وبين زوجها المسن ، وبينها وبين أولاده . وما نظرة الأهل والناس لهذه المسألة . وشهد البداية هو مشهد البداية . عودة الأب إلى أبنائه ، بعد أن كان المقصود هو التفرقة بينها . وهناك «حور» غير تقليدي ، أذكرناه دون أن يعبه الكاتب . أو يشير إليه - قال - «وه قالت» - «وه قالوا» - فلأهل مسعدة رأى حوراً حرة ، ولمسعدة رأى صرحت . ولأهل مسعدة لم تعرف أهلوه ، لكن ذلك لم يأت شأناً حتى لا يجد التفرقة الواحدة والآخرين المدة

لون ثان من ألوان السرد والعرض ، الذي تكشف عنه نظرة البداية ، تتدلنا إليه بدايات رلو شعبي من الدقا ، يحكي حكاية ذلك ، بسبب حياة أهله وعمله . لقد عرض على مرشحاً تصوروا معه أن القصة مستحيل ، فصلوا على أن يخرج امرأته بأعنه . ولما لفت القصة بورت الأخ ، ريت الزوج - للرضى ، ليكني الزواد ولحب والأهل ، (بالليل . يا عين .. يا ليل .. ولا كل من قال «سوطا ليل» .. سطر ، ولا كل من شرح مسكونه بيان له نهار ، ولا كل من رأى الخلم يسمع كلمة «غير» ! الكلمة . آه من الكلمة . الكلمة ما يصدفها إلا قليل الحيلة ، إن قال «بالليل» . يكون جواب الليل على ليله . غلب القمر يا عين ، والشجرة شربت جنودها وما ظهر على فروعها القرا الشجرة «حرمة» ما انتفع لها بطن . يا ليل . وياعين عارف بن القبال لا بد وأن تظهر لأمورها ، وعارف بن قلميا - أبداً - ما ضاع غيرها لكن متى أضي - يا عين . يا نهار ! أنا كنت زين الرجال . ولما الرجال عني ، عني نور صيد «فرعون» تشق حور ظله ، أما ولو صيد «المجدع» صلوه صوره ما يظه^(١٢)

وتظل هذه النخبة الموسيعة سارية حتى نهاية القصة القصيرة ، وكأننا قرأ قصيدة شعرية . اختار الكاتب

صعد الموالد لناسب مع مأساة البطل العصري الحزين التي بكده تسد مع مأساة «أبيوت» - «بصري الصاير» - «الفارق الكبير» بين القيم هناك وسلوك الناس هنا (صدا الوفا ، ضاع حوى الطمع ، وقيت أنا واثت ومرصى واليوم ما لحقتك أنا ومرصى . كمنابة أضي الموابيل ويا ليل . ويا عين . ولا كل من قال «سوار يا ليل سوار» . ولا كل من شرح مسكونه بيان له نهار . ولا كل من رأى الخلم يسمع كلمة «غير» .^(١٣)

ولاشك أن التفكير في البدايات الفنية ملائمة لحو القصة ، ولشخصيتها الرئيسية ، وحدثها الأساسي ، يستغرق من الكاتب وقتاً طويلاً ، ومعالجة أطول . ثم إن اللغة المتأقده في اختيار كلمات البداية ، ولوبيها ، وإحداث الانسجام بينها ، وإيادها لعن القصة حتى كلمات النهاية ، كل هذا دليل مهارة ودكاء . وسجد أن كل بداية تابعة من اللوح السائد في القصة ، ومزوجة بمنزلة التي اختار . فكل كلمات مقدمة قصة «الكلب يتبع في المزار»

(يحكي أنه كان لأمر قصر ، وللصقر بواب ، وللجواب كلب ! والكلب - والحق يقال - ليس ككل الكلاب ، مغرور الغامة بالعرض والطول ... دبله مشرع في الهواء طليلاً ما يهز . أما لون عيبه فكان - للعجب - أزرق ! - الأمير - يحكى السنوات الماضية - نادراً ما يظهر في الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر ، وحدث لأنه حزين مهموم . أحب طاعة نجب صياداً فقيراً ، والبواب حزين لحزن مولاه الأمير ، والكلب حزين لحزن سيده البواب . وكثيراً ما علأ القموص عيبه الزرقاوي فيقع على لأرض عند اقدام سيده فكانه غزال وكأنه - وللحجب - يهجم ، ويترك أن الأمير لم يسعه إلا أحد الفتاة من الصياد ، وأن المظنوب منه - إذا استطاع - أن يفر في إحدى المرات ، فيمسك بين أنيابه رقبة الصياد ويمزقها شر ممزق !^(١٤)

لما كان العنوان موحياً بعدم المفقودة ، فإنه استعان بالوسائل التي استعانت بها ألف ليلة وليلة ، المليئة مثل هذه الصور . ولأنه يريد استخدام الرمز ، فكر في اللعاب بعيداً حيث لا يعرف «الأمير» و«الكلب» ، أوردق اللبني ، والبواب الذي غالباً ما يندمش بلا انزعاش يفتح له فتحة صغيرة يفتح منها ثيابه شديدة من البلاهة والذات ، ولقد ابتعد بالزمان والمكان والمحدث والشخصيات

أول جملة في القصة تلحبه «بماذا الثلاثة الأول ، بالثاني ، بالثالث» . وتربطنا نحن القراء بها ، وتشدنا إليها . ثم يأخذ الكاتب في جذب الخيط الثالث «الكلب» - ليبدأ به عملية السج - ذلك أنه جملة

لا يتكرر الأول في العروبة أولاً ، وفي القصص الحديثة ثم يكون دور القصة لارتباطه بالأمير ، ودور البواب الخادوم للقصر وللأمير . فالكلب هو الخادوم للبواب وللأمير وللصبر في آن واحد . وتدور هذه الخيوط في الفقرة الأولى وكأنها شباك حياض طرحها لتعري السمك بالخضوع في ثاباتها وهي شباك محكمة ، مصنوعة جيداً ، قوية . وقد طرح الكاتب . شباكاً ثلاث مرات في ثلاث فقر . بفرد بعضها بعضاً ، وجمعها ببعض . . . دون ترميم أفكار الكلب ، وفي . . . محاولات الكلب من أجل تصيد أفكاره حياء نلامه . وفي تلك وقت عدد الحياتة النسب وشعورية الكلب وهو غاضب لقوات القصة وأخيراً لم العباد شباكاً ، بعد يأسي الكلب محمداً من تجربته غير والكيفية ، إن صح التعبير : (واستند في يأسي جاريهاً بعيداً عن الأمير ، وهي القصة ، متجهاً في الهواء . وقبح عند أقدام سيده البواب)^١

وعندما كان الكاتب ينتقل من مستوى إلى مستوى آخر ، فإنه يختار بداية الفقرة بما يتفق والمستوى الجديد ومن ذلك أن نجد أن الفقرة التي تتعلق بأفكار الكلب ، تبدأ هكذا : (أفكار كلب ، والكلاب الأخرى بعده من القصر) والفترة التي تليها إحساس الكلب بالعصب تأتي على هذا النحو : (لعصب كلب ، كيف لانه الفرصة ؟ كيف نام ليستيقظ ولا يجد ما حوله ؟)

إله جاد في التركيب ، والمفصلة ، والبناء . والتسويق وكل حلقة من هذه الحلقات تستلزم إعمال فكر ، وإيمان عقل ، ودربة . رمز مستخدم بحرفية لغة مبدية سهلة على واحد ، شدتنا إليه كالتات البداية . وبولا أن الكاتب نفسه يستلزم لغة فائقة وهو يؤدي هذا اللحن . ما جاء على هذه الصورة المستعة .

ومن يد مرمض لأكل من نموذج متقن من بدايات قصصه القصيرة ، فلما تركه هذه الحقيقة وجدنا أنه يحسن « الثمة » غابة . وماتته إلى متعمدة . ومتشابه في وقت واحد صياغة عنوان منقوش وتركيب كلمات البداهة . ونسب جملتها : وهنسة فقرها ، وعباراتها . وتجهده في أسلوب السرد والوصف ، ثم الاستفادة من روائنا للشخصي المردون والشعاعي ، والاستعانة بخصم الشخص ، والتعاطف الشخصية وهي « شغل » . الآن ، وتحريكها بشكل مصسط ومرسوم . ثم بعد ذلك الانتعاش أخرى ، لما مستخدمه وسائل الإعلام الحديثة ، كالسينما والتليفزيون خاصة . وبما هذا ودار . هناك الاستعانة بالقوة لنقص العصر . في كدبة تصوير المشهد . وفي انتعاش اللقطة ، ول الكلمة الخاصة والحلقة القصيرة . وكأى « المتعة » العبد عنه عند شغل إنتاج

العبد ، والأذن . واللسان ، والشاعر ، وإنتاج القارى . بإشباع حرية حب الاستطلاع . وإثارة الدهشة والمحب لديه

عدد قرة السليمة قصة « أربع ساعة قبل الحادية عشرة »

(الميدان فوق رابطة الفتى العبدان ترعضان إلى الشق من الشعر فوق الرأس الضاحك . انحد قراره دون مقدمات . ودع الأولاد والأحفاد والشاح لشريكة العمر الخطوات أسرع من التفرغ لرجل يقرب من الإحالة على المعاش . اليد فوق أول تليفون يقابله انحرار سريع

- ١- متأخر اليوم ساعتى
- ٢- خيراً لست عند عاتك
- ٣- تستطيع أن تكتب اليوم
- ٤- لا داعى لذلك سأكون في مكنتى قبل الحادية عشرة
- ٥- عرجو ذلك إن شاء الله
- ٦- إن شاء الله

نفس في لوتاج رحل على عمل بيع الخردود . عرج مبتعاً وقد يدور كيرة حمراء . تأمل لرحام المدي يتظره كل نباح . غطى للنفس . وأصبح لا مزاحمة البصر

البداية هنا مختلفة عما قرأنا من قبل . فالصو مسلط على الحركة ، لا على الشخصية . بل على المضمون الذى تصدر عنه الحركة . والحركة عرسومة بدقة ، «الكاميرا» تلتقط البصر في وضع محدد ، من حيث كونها فوق رابطة الفتى . وتنتقل بسرعة إلى البصر وما يرتبط به إلى صبح شعيرات فوق الرأس . وهي شعيرات بيضاء . وهذه ذات دلالة مقصودة . وتأق يحدث حركة التالية : توديع الأولاد والأحفاد . وإنشاج . يده لشريكة العمر . حركة ذات معنى خاص ، ومختلف . خطوات سريعة ، ثم تاج «الكاميرا» حركة اليد وهي فوق أول تليفون ، تستمع إلى حوار سريع ليس مهماً معرفة الطرف الآخر في الحديث . وإنما الأهم هو الاستماع إلى هذه الكلمات المتفرقة . ميثاريو وحوار متعان تتحول مهمة القارى . لزاماً إلى متابعة كل ما يصدر من حركات متتالية . والاستماع إلى كل ما يقال من كلمات خاطفة : العبد ، والأذن . مستمعان معاً

وفي قصة « عندما نقرح » صمم مجموعة « بداية القصة » تتحرك «الكاميرا» حركة سريعة لتقديم أكثر من صورة جبه في مكان واحد

(السلام عشولة يائس البلى ورائحة الاكل عاصفة تأتي من شقة بعد شقة ، وطفن على كل سمنة وورقودة ما بين الكنمة والكنمة . وكرامى طالعة وأطباق نازقة . ومدخل واحد للسطوح والعتبة . ورافعة تتوى بالوسط والكلبات . وطلع وشريات . ودور سجاير ودور أحضان . عروسة ساعده في بحر من العرق . وفتيات صغيرات بالأحمر والايصر . وعجائز بالمشهور والعريان . وشباب . وميكروفون صوته لآخر اسمي قلنا : ميرون . فاللوا البويه . قلنا ألف ميرون فاللوا ضرورى البويه صعب وثانى وجلسنا . لا أحد ينظر ناحية المروس أو ناحية الفتى كلام كلام كلام . ثم صوت صرخات وعراك على السلم . ماتت الزعوس . وتكالت الضحكات . وقالت واحدة كأنى الفيل . ضرورى أبو شقة ده طيرة الحنة . وعالير يكون أول واحد يدخل البويه)

ويطول ب الامر لم أننا وضعنا عند كل بداياته القصة وكيف أنه كان يبدء بحرية جديدة في كل قصة قصده ولأهمه إلى بوب يديه . لا تبع من حرصه على أن تكون عمدة للموضوع . وتكنا تأق من إيمانه بأن يكون «الشكل» هكذا . وهي أهم لبنة من لبنات البناء «الشك» ونحة شواهد أخرى تلمس فيها التسرع . والانتقال في قصص «الشجرة» . «وه عرب صحكا» . «وه حرة» . والموضوع المصعب . «العبد يدعون الشمس» [ولا في الخوايت] وفي قصص «اللمبة الحمراء» . «وه امرأة أخرى» . «ولينة شعاع» [لوكانت كلوت بلد] . «ومساحة الحائط» . «وه للبع في مدينة لوكسمبورج» . «وه المصباح» . «وه النجدة» . «وه حلالة» . «وه بداية القصة» . [بداية القصة] .

ولعل سميه الدائم من أجل «شكل» بالغ الدقة والإحكام . جملة يتلافى كل جوانب الضعف الذى لوصلت عند غيره من الكتاب ، والتي أصبحت قصصه القصيرة الأولى . فلا استطرادات ولا تفاصيل في عملية الإنشاء . ولا شخصيات ثانوية . ولا خطافية لذا كانت نهاية عنه وتجاذبه متمثلة في هذه القصص القصار جداً ، التي لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة الواحدة . من القسط المتوسط . وهذا هذا «الشكل» سمح تغير قصص عبد الفتاح رزقي . وهدداً آخر من الكتاب المعاصرين

ومجموعة الأخيرة (بداية القصة) صمم قصصه القصيرة التي لا تخرج عن هذا «الشكل» الذى التزمه متحرراً . وإن كنا نطرح بدايات متفرقة له في قصص «صحكا» تحدث كل يوم . «وه عود كبريت» . «وه المهرج»

ول قصة « الموت ضحكاً » مجتمع عناصر متنوعة منها الآتية : يعنى أن يقدم « الحدث » على أنه يحدث « الآن » والحريك الشخصية حركة درامية ، لكن ينجسنا إلى اللحظة وبضعة في الوقت ، ولتبقى حيوية وحرارة على جو القصة . وحصر التشويق الذى يشدنا شداً إلى مواصلة القراءة . واستخدام « الحلم » كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل ، بين ما هو كائن فعلاً . وبين ما يهين أن يكون سلاً . بل إن مهارة الكاتب جعلته يبدأ بصورة « الحلم » وكأنه حدث واقعى يجرى أمام عيوننا

(آخر الليل ، وثنا عائد إلى بينى سيراً على الأقدام ، وعند ناحية مظلمة أصبح من يتأذى في هوس : « بس » . وتكون عطران ، وأضحت في لحظة تامة مصدر الصوت ، وفي صورة آتية سيدة عجوزاً متشعبة بالسواد .. مقولة .. ليس هناك شك في ذلك .. وأهم بأن أوصل السرد من جديد وتساوى ضمن بكلمات لا بد أنها لم تسمعها ، ولكنها تقدم لنا صورة الخوض وبداية لمدونة أنماها ولها حلية جديده صغيرة ، لو أنها لم تسمعها .. ثم تقول في بروت لم أعود سمعها من قبل ، بعد المظلمة دي . فيها أربع ثلاث جنبه ١ ، شيء غريب ! ولتراجع على الفور في لحظة شديدة وفي عروق أيضاً ، ثم تقول في اضطراب : « يا سنى اتى حايمة ايه ٢ ؟ أربع ثلاث جنبه ، له ٣ ؟ واشمعى أنا .. أهمل بهم ايه ٤ ؟ » (١٧)

وحل الرغم من أنه يحكى على لسانه ، كما لو كان هو البطل والراوي ، فإننا لا نشعر بذلك ، وكأنه بعيد عن لسانه في « الحدث » بشيء ، وفي « الرواية » يدور . وقد لا يستمر بالأفعال الفاعلة على الماضي . لكنه يستخدم أحداثاً متصاعدة ، لأنه يريد لنا معايشة « الفعل » وهو يقع « الآن » . لتتابعه ، وتعيش خطواته ومراحله وأصبع . « تتوقف » . « ألتفت » . « أتنبى » . « أغم » . « تصدم » . « أترجع » . « أقول » . « أفتح » . « أظن » . « يشرح السكون من ضجيج سيارتين تتساقط في سرعة ملهله »

وعندما يقطع حركة الآن ، فإننا لبرند إلى الماضي القريب جداً ، ونكتل اتصالاً وثيقاً بالمشقة المحاصرة رأى الطب في الضحك الذى يسبب أرقاً ، ولا يكون ذلك إلا في الأسبوع الأخير من كل شهر . حين ينضب من هذه ، وينصب التمكيز في المسائل المالية للمهنة « بصير » « الحلم » . وهو حلم قريب جداً من الواقع الذى يدع إليه . حلم الخمران كما يقول علماء النفس حلم إيمان محمود المنفل ، يسمى رايه الشهير الثبات مع الأيام الأولى من بداية الشهر

لم باب « الحلم » جرافاً . وكأنه شيء يوتوى سيد

التحقيق ، وإثنا وظف في الوقت اللازم لتوطيعه ، وكأنه جزء من أعلام اليقظة التي تحدث إيان صورة الإنسان لنا فإن الكاتب بدأ به قصة « » وبدأ له من الأدوات والوسائل ، ما جعله قريباً من الواقع ، قابلاً للتصديق ، وكأنه هو البطل الوحيد في القصة . وهكذا يكون الحلم والأرنداد والمخيط النفسى التنازل للشخصية ، في قصص عبد الفتاح رزق (١٨)

وهو المحور . في قصص عبد الفتاح رزق حصر أسس لأنه يحدد على حزمة الوقت غير المشهد أو الصورة وهو لا يريد للشخصية أن تفسد جامدة . ولا للمشاهد أن يبق لها ساكناً لا حياة فيه . عندك يكون المحور وسيلة من وسائل التحريك والإحياء . ثم إن المحور عادة ما يكون بين أطراف ثابتين وجهات نظرها ، يعنى أنه يساعد على إثارة عوامل الصراع ، والكشف عن الدوافع الخفية إليه . ولما يوصل به كأداة لإضفاء جو واحد ، أو لربان قصة واحدة

ويحدد « المحور » في قصصه شكله المعروف . بحيث لا تحطه حين القاريه . لكنه في قصص أخرى نجده وقد اسلح عبر السرد / ، دون أن يسيى بما يشير إليه . وكأنه جزء من أسلوب الوصف العام . كما رأينا ذلك في قصص وغالى بابوى ، وهولاء الحوادث « وه السقوط » و« ليلة الصار » .

أما عندما يكون الكاتب مشغولاً ومهموماً بمسألة البناء والمفصل وجلد عناصر القصة بعضها بالخص . فإن الفرصة لا تتيح للمحور بالقدرة الكمال . ورجال بلا عيون . « البداية » « الفتح » « النهاية » « والحلم الأيسر » التي تكاد تكون خصبة شمية

وإذا أن نضع أن يكون الرمز وجود مشفر في هذا التاج الذى يحل فيه « الشكل » « مكانة سامية » وما دام الكاتب يهدف من أجل التركيب ، والبناء ، فإنه « بالضرورة » يميل نفس الشيء . إلا ما أراد الاستعانة بالرمز . وقد أشرنا إلى أن الرمز يبدأ بالمعنى . وعندما يختار الكاتب العنوان على هذه الصورة ، فإننا ليلجح إلى أن قصته منذ البداية حتى النهاية . سوف تكون رمزية فلما أن تكون القصة كلها رمزية وإما ألا تكون هو يلقى حلاً رمزياً ، وليس شخصية : أو حدثاً ، أو جزيئة ، أو فكرة

ولمحوه الرمز تاج من حرمه على الإنتاج ، وشعوره هو بالتمتع الخاصة وهو يشكل هذا العالم . نجد الليل على ذلك في قصص « البحر لا شاطئ » له « وه إيمان » « وه المجد لحوا الشمس » [ولا في الحوادث] « وه قصص « الكلب يفتح المزمار » ، و« رجال بلا عيون » « وه عندما تولى الرياح » [لوكاندات كلوت بك]

وتبقى ملاحظة أخيرة ، هي أنه على الرغم من حرصه البالغ على أن يكون كل شيء محكماً في عالمه القصصى الخاص ، فإننا نرى أن عنوان مجموعته (لوكاندات كلوت بك) لا يتفق والمناخ الذى يسود قصص هذه المجموعة وعلمه اختير . فقط . لكونه عنوان أطول قصصها وأكرب إلى الواقع الخارجى ، في حين أن عنوان (ولا في الحوادث) جاء أكثر دقة والسجماً مع القصص التي تضمها هذه المجموعة . كذلك الحال بالنظر إلى عنوان (باب ١٤) ثم (بداية الصدا) . وهي ملاحظة كان ينبغي ألا غفلت عنه ، مادام قد احتل بالشكل وبالبناء والتركيب كل ذلك الاحتفال الكبير

• هوامش البحث

- ١- « ولا في الحوادث » - طبعة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١ - ص ١٠٤)
- ٢- « باب ١٤ » - دار الثقافة العربية للطباعة ١٩٦٠ - ص ٣٩
- ٣- ص ٣٩
- ٤- هذه القصص جميعاً نصتها مجموعة « باب ١٤ »
- ٥- هذه القصة نصتها مجموعة « ولا في الحوادث » - ١٩٧١
- ٦- نفس المصدر - ص ٥٨ . ص ٥٩
- ٧- المصدر نفسه - قصة « ولا في الحوادث » - ص ١٤٦
- ٨- نفس المصدر السابق - ص ١٥٢
- ٩- « لوكاندات كلوت بك » - الكتاب الذهبي ٢٠٣ يونيو ١٩٧٣ - ص ٨٠
- ١٠- نفس المجموعة السابقة - صف « الكلب يفتح المزمار » - ص ١٢
- ١١- « بداية الصدا » - الكتاب الذهبي - رو يوسف يناير ١٩٨٠ - ص ٣٦
- ١٢- المصدر السابق - ص ٧٢
- ١٣- « ولا في الحوادث » - ص ١٨
- ١٤- انظر قصة « شجرات يضاء في ميث الدقر » - نفس المصدر ص ١٠٥

رأفة والتنين

مأساة مصرية

سامي خشبة

يجل كل عمل أدبي جميل مشكلة فنية لا يمكن لا أن يطرح كل عمل أن يطرح مشكلة فنية جديدة وجادة
ولذلك ، أجدني ملتزما بالاعتقاد بأن التعامل الطيبي ، مع رواية «رأفة والتنين» ، كان أمرا بالغ الأهمية ،
بسبب ، لأنها مثلت - وما تزال بالتعبير - كتابا فنيا كبيرا ، يتحول بالتدريج الذي لا يمحى أن يتفصل عن
العملية النقدية ، إلى «صاحب» جسم ، نراه ولا نلمسه أبدا ، لأنه في كل صفحة يكثف تلك عن جانب جديد
شديد الأسر من «كله» ، الزاخر ، سواء انطقت معه أو احتضنت ، وسواء منحت الفرح ، وهو يصعد بك إلى مراتب
عالية من المتعة والفهم والانساق ، أو يهبط في داخلك الفلق ، وهو بأسره في حلالة تناقض من العسير تأجيله كما أنه
من الخطأ تجاهه ، وسواء همرتك في تجربته القسوة - الجمالية والفكرية / النفسية ، أو أولئك خارجة - أو وقتت
أنت خارجة - لتفهم المداخل ، أو لتفهم المبررات ، عارفا بأن جائزتك في النهاية ستكون غنية حقا ، تستعمل
هذا العهد الخلاق الجميل

إنها رواية من نوع جديد على الأدب العربي ليس فقط بأصالتها نوعا جديدا - في أدبنا القصصى - من
التصوير والنسج والبناء ، ولكنها جديدة «نحسا» في نوع التجربة التي تطلع القارئ إلى مواجهتها

.....

هو الوعي الذي يتحكم في صنع العمل الأدبي ، نصيرا «مسجدا» وبناء ، وفي
«مراكمه» المعنى الكلي للرواية في النهاية

إنه لا يريد - فقط - أن «يحكي» الرواية ، ولا يريد - فعصب - أن يتفصل
إلى المعنى الكلي أو أن يدخلنا عالمه النفسي حتى نشاركه في اكتشاف وبني وضعه
الوجداني والشعري . ولكنه يريد «أنه» أن ندخل عالمه «الظاني» وأن نشاركه
في تبنى تفاصيل «ثقافة» خاصة وشي وجهه ظره «الفكرية» في المصراع التاريخي
المصروع من هذه التفاصيل التي يسج منها - في عصر الوقت - حكاية الحب
ومصنوع للواجهة بين الحنين والانتقام بينها ، ثم انصافها الصروري
الانفصال الذي يؤدي إلى المأساة ، بأن يحسر الحبيب حياته ، ومعتاه - والأمل
البارق في الانتقام الذي حملت به تجربة الحب ، أجهض وحكم على الحبيب
بالموت

ورغم أن التجربة «القصصية» في الرواية ، تنحى إلى تجارب «الحب
الصالح» ، فإنها ليست قصة عاطفية ، كما أنها لا تنتم بالذرة موضوع الأخلاق إن
رأفة لا تنحى إلى أي نوع مما تضمنت إليه عيوبات شهرات في أدب الحب
القصصى ، رغم أنها تقرب شيئا ما من أحد هذه الأنواع ، إنها ليست رمزا للبراءة

وهي قصة حب ضائع ، تنحى إلى أن يحسر الحبيب حياته بعد أن يترقبه
ويحسر الاحساس بأن للحياة معنى ، مع اكتشافه لاندال «الحياة» ، وليس هذا
«الطبع» «موروثها» جديدا على الأدب العربي . الحبيب هو نوع ومستوى معناه
التجربة - تجربة الحب وأهدره وخيبته ، ونوع معناه ما تنحى أنه التجربة من
صنع للقيم وسدده للاحساس بمعنى الحياة

ومالت ، جاء الحبيب - بالضرورة - نوعا من التصبر من هذه المعاناة في
أسلوب الصباغة وتركيب البناء تعبيرا وأسلوبا لا يمكن القول بأنها «لازمين» لذلك
النوع من التجربة ، وإنما يكونان جزءا متكلا بالضرورة لنوع معاناة التجربة ذاتها
كانت معاناة التجربة في «رأفة والتنين» ، مثل التيار الأدبي الذي تنحى إليه ، هي
بإذات عملية إبداعها

ويكسب معناه لا تم أبدا بعيدا عن الوعي بها ، إنها أقرب إلى الوعي القاصد
مها إلى التقاليد المسببة التجربة هي المصرية وهي التي تعرضها حياة القراء ، أو
أنها تتبع بها صادق وثقائيا من ملائمت حياتها ومن التركيب الخاص لهذه ومن
النسج التقى والفكرى لهذا الذهب . ولكنه ، حين يتحول إلى عملية الابتاع ،
لكي يجمل هذه التجربة إلى عمل أدبي ، فإنه يخفى تجربته بوعي تفصيل قاصد ،

وصلها تركيب ووضع العاشق المصري «المثقف» والمستنير في طريق تباينه العاطفي والحقوقي والفكري - والسلوكي - عن «الحبيبة» ، على طول تاريخ اجتماعي وعردي معقد ... هذا التباين - أو الاتصال الذي اكتشفه - وتعدب له المازن ، في حدود دعها صلاح عبد الصبور إلى «استعداداتها» الواقعية ، و يعود إدوار الخراط - بالرواية ثابته هذه المرة - لكي يدفعها إلى استحداثات جديدة ، سواء مع نوع «وعيه» ومع ما طلبة بطله من حييته ، ومع ما يصوره من حسه ، التي كادت تصبح «معادلة» للعالم ، رمزا للكون الإنساني الذي أرادته مبدئيا له ، ثم أصبحت - حين خاتمه - جميع عاشقها الذي لم ينفقه أبد

هكذا أصبح العاشق (ميخائيل) ضحية للحبيبة التي أصبحت مساوية للعدم (المنضم ١) ، بعد أن كان العاشق والمحبوبة سويا صحيان عند المازن الرجل يدفع للفرق في الحزن والمرأة تسلم للبلادة ، وبعد أن أصبحا ضريبتين أيضا عند صلاح عبد الصبور : الرجل يدفع إلى الحزن ، والمرأة لتبتك غصبا ، مثل مدينتها المحروقة بالنار والمؤامرة .

وقد يكون هذا «القطر» موضوعا مقولا لدراسة سوسيو سيكولوجية فيه مستقلة مختلفة ، ولكن لابد من إضافة استدلالية أساسية إلى هذه النقطة ، لتوضيح عامل نفس أهمية خاصة لرواية «رامة» والتنبؤ .

فلادور الخراط ، يكتب هذه الرواية من مطلق واضح فيها كل الوضوح ، حول تجربة الحب الضائع ، التي يعيشها مثقف مصري قبطي ، تكون وجدانه وتكوين ثقافته باعتباره «قبطيا» ينظر إلى الأشياء ، وإلى العالم - وإلى تاريخ مجتمعه ولقته - من منظور فهمه هو الخاص لتاريخ قبطيته . ورغم أن ميخائيل إدوارد يدخل تجربة الحب باعتباره «رجلا» فحسب ، فإنه لا «يعيشها» بهذا الاعتبار المحرد

والتناقص للذات الذي يفضي في النهاية على هذا الحب - فيبقى عن الحبيبة - المعادلة للمجتمع - بالابتدال ، ويقضي على الحبيب بالهوت - ليس مجرد تناقص بين حساسية شاعر عاشق وبين بلادة مجتمعه العادية وبتدال حييته ، وإنما هو تناقص يخلق من خلال رغبة ميخائيل (عاشق) في أن يرضى عن حييته بالحوار الفعلي وبالثبات الوجداني أن تكون في مستوى «تصوراته» هو عنها وأن تلي بالتالي حاجته إلى «مجسّد» هذه التصورات ، حتى تصبح كما يريد لها قدسية خاصة به وحده ومعها له ، وحتى يصبح هو متعلّقا لها وهابدا وحيدا . وبين انطلاقها هي - رامة/الحبيبة - انطلاقا عموما نحو أن تعيش «وعدها» التاريخي الحقيقي والعاطفي والأخلاقي الخاص : سواء باعتبارها «امرأة» مصرية مثقفة ومستترة من هذا العصر ، أو باعتبارها «رمزا» وليست «مجسّد» - لتاريخ مجتمعتها حتى ولو بالطريقة التي يفهم بها ميخائيل هذا التاريخ

إنه تناقص بين امرئ ميخائيل على تأطير الحبيبة داخل تصوراتها الخاصة بها أو من معناها بالنسبة إليه ، وبين حقيقة رامة في تلقيا لميخائيل أو غيره - قلبه أو بعده - باعتبارهم «جوانب» من تجربتها هي مع الرجال ومع العالم انبهارها فيه وتعرفها عليه وتفاعلها معه وتاريخها في داخله

ولم يكن كذلك أبطال المازن ولا بطل صلاح عبد الصبور هؤلاء عرو من عناصر المثقف المصري الذي مع مجتمعه - نفس «خر» - حصوي من «بع» هذا المجتمع وثقافته الخففة السائدة معه للمفهم مع «حلاقيات» عد مجتمعه وسيكولوجياته الاجتماعية

تسمى «رامة» «التنبي» في باب «أفني» - من «نوع» الرواية - يصعب فصل الأعمال الأدبية فيه عن تجربة المؤلف الذاتية وفكره وعالته الداخلي المتشعب ، و عن ضرورة النظرية التي تفرس التعامل مع العمل الأدبي باعتباره وجودا مستقلا فلا بد أيضا من التفكير في أن العمل الذي لا يتم ما حدث استحقاقه قدر هيمنة

المفردة ، مثلا كانت ياتريس عند فائق ، وليست رمزا للجمال المطلق كما كانت روكسانا عند إدمن روستان ، وليست هي «المرأة» موضوع الحب المحرد شبه الصوري مثلا يعرف عن ليلي الخنجرية ورغم تركيز ميخائيل رامة على تأثيره الشعوري بالمحبيب الجنسي من تجربته معها فإنها لا تلبس في شيء بطولات عذري ميخائيل اللواتي يصبحن موضوعا للجنس المحرد .. ومع ذلك فإن رامة ولتجذب الحب الصانع في أدبها الحديث ، أنسلاف ، قد يكون من الخليل أن تولف عندها قليلا

عندما كتب إبراهيم عبد القادر المازن ، نفسه حبه الجميلة في الأربعينات ، وأدارها حول انفصال حساسية «الأديب» المثقف الجديد من غلظة المجتمع الواقعي والعمل المتدلل الذي يجاوره عاطفيا ووجدانيا مثلا يجاوره - ولأنه يجاوره - فكريا وأخلاقيًا .. أقول إنه عندما كتب المازن هذه القصص واكتشف في ما اكتشف ، وقف هذا العاشق الشاهر الرقيق عند حدود «الحزن» بسبب ذلك الانفصال بين حساسية المثقف الجديدة الطفلة في ذلك الحين وبين حساسية عائلته (عشيمه ٩١) المثقفة لتبلدة - ولم يكن من الممكن للمازن في ذلك الحين أن يدفع تجربة الانفصال ، هذه ، المتولدة من تجربة الحب الصانع إلى حدود النساء ، بسبب مردوج بسيط من - فلم يكن إبراهيم - بطل المازن في رواياته المحروقة - في إطار عصره المصري - مستعدا لأن يتلق تجربته وأن يعيشها باعتبارها نهاية العالم يمثل ما تلقى ميخائيل إدوارد الخراط تجربته وعاشها ، ولم تكن هناك بين حيات إبراهيم ، في عصره وفي عصره المصري من تستطيع أن تكون مثل رامة في أبعادها وتركيباتها النفسية/الأخلاقية/الفكرية

كان لابد أن يغف المازن بجواره عند حدود الحزن . وكان لابد أن يغف بتعبيره عن عند حدود الشاعرية الذاتية (أكد أقول الخطأ - الرومانتيكية) الحزينة

ولكن لم يكن يوسع إدوار ، إلا أن يدفع بالتجربة ، وتجربة «عبد» إلى حدود التي فرضها موقف بطله - أولا - من مجتمعه وعائلته ، وهي الحدود التي رأى ميخائيل - ورأى إدوارد معه - أن «العصر المصري» يفرضها كذلك ، أي لمأساة الكاملة . وكان الدافع النهائي للبرق هذا الحد الأقصى ، هو الدافع «العادي» لأبطال القاص : وعيهم الكامل بأن الاستمرار مستحيل ، أو بأن استمرار تحمل هذا «المثقف» الجديد العاشق لا يصالهم من مجتمعه هو استمرار مستحيل ، حيث يأتي الانفصال نتيجة مجتمعه وإن لم تكن منطقية بالضرورة ، كما اكتشفه عن ابتدال العالم . أو حتى عن مجرد حادته . ولكن ميخائيل يضيف «سببا» خاصا به هو لانفصاله . ومن ثم لمأساة - إنه يكتشف أنه لا يستطيع «امتلاك» عائلته - وأن «رامة» عنها لا تملك به ، ولا تراه نهاية العالم بالنسبة لها مثلا كان هو يراها . وعندما يعرف أنها بدأت تجربة جديدة مع الشاعر الفلسطيني - أو عندما يتذكر ما كان قد عرفه عن ذلك - فإنه يكاد يتذكر أيضا أن رامة «مستحيل» أن يسرع مع هذا الشاعر ، ويكاد يتذكر أيضا مرة أخرى - أنه أحسن كأنها الشاعر - الواقع عندما من موقفه مع رامة . يسير هو الآخر ، من خلال تجربته معها ، إلى حساسة عميقة مثل حب ميخائيل معه المحقة

وأعتبر للقارئ إذا التفتت عليه مقارنة أخرى ، قبل محاولة لمس العالم الخاص للرواية التي نريد أن نتحدث عنها

عندما كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية «ليلي والحوار» في نهاية الستينات ، فإنه كان يجسد مرحلة جديدة من ذلك الوعي المساوي بقرب وحول «اتصال» العاشق المصري الشاهر (المثقف !) إلى مشاوير اللاعودة ، ووصوله بالتالي إلى مشاوير المأساة الكاملة أيضا . كانت «ليلي والحوار» بمعنى واحد على الأقل ، مجسدا لمرحلة جديدة وصلها «تركيب» الحبيبة - لمرأة موضوع الحب واهبة في نفس الوفاء - ووصل إليها «وضع» الحبيبة «المثقفة» المستترة هي الأخرى ، والخاصة بالتالي عن حييات إبراهيم ، والمختلفة جذريا - حتى من «مسار» العقاد . وكانت «ليلي» - ونحوها - تجسيدا أيضا للمرحلة الجديدة التي

وحينا تذكر ميخائيل أيضا ، قد رامة حدثته عن صديق جزائري ، هرب
له إته « الرجل الذي يحميها » فإن المؤلف لم يذكر بردها أن يتحدث عن « الجزائر »
وإنما عن هذا الرجل المذات . بصرف النظر عن جسته . وكان يريد لميخائيل أن
يتوقف - به وبين نفسه - لكي يحلل تغيرها عن « رحلة » الجزائري « هي
» هو به من ميوعة الأدلة مع صلاة الدهر

وحينا تذكر ميخائيل أن الرجل الذي « خانت » رامة معه « ضد » به حبه
ميخائيل في الحب واندثار أمه في الانشاء . شاعر فلسطيني . فإن المؤلف لم يذكر
يريد أن يتحدث عن فلسطين أو عن الفلسطينيين وقصصهم . وإن كان « مركز » من
ملاعب الشاعر وطريقته لمدلة الكاسحة العاطفية في التعامل والكلام . وهو
الحوامل التي اجتذب حبه رامة وجعلها تنحل - دون قصد - عن ميخائيل .
رغم كل حبه لها . ومعاشته - كما قال - « أيامها البسة العبد » والموت

ولكننا - حين تكامل أماننا وتنحجب - جزءا بعد جزء - علاقات رامة
ودكريات ميخائيل عينا - وحينا تكامل لنا « معاني » رامة طمها . فلماذا أن نشبه
إلى أن رامة لم نكد نحب إلا « الغريب » - وأن حبا لكل واحد منهم (الأمريكي
مثل الجزائري مثل الفلسطيني) كان أكثر إثارة لإبتهاج رامة واحساسها . وإعجاب
شاعرها . من حبا لميخائيل . بها لم يعيا الحب الشامل المتفاد إلا ميخائيل
وحده . وهو الحبيب « المصري » الوحيد في حباتها التي تعرف من الرواية (فصحى لم
تعرف شيئا عن روجيها السابقين مطلقا - ولا حتى عن إبتها . حتى تتساءل . . .
كانت ضرورية ذكر أي شيء عنه ؟)

ولابد أن يدعونا ذلك إلى التسبب إلى طرح أسئلة كثيرة عن إحتجاب رامة - أو
المحور - دلالة « أوسع » لكل واحد من عشاق رامة الثلاثة الآخرين . أي « ما لاه
ألم نذكر في دلالة « أمريكية » العاشق الأول . ودلالة انساب العاشقين الآخرين
لكل من المترثر أو مسطر

وحينا تصور مناشة بين ميخائيل وحمل فنلندي - أمام رامة - هي
« المصري » القديما الذين سأل عيه الفنلندي . فتقول رامة إن المصريين القدماء
هم « أجنادهم المباشرين » مشيرة إلى ميخائيل . فريد ميخائيل - « صحيح
وليس هناك مع ذلك أجناد مباشرين » فيها أيضا عرق من اليونان القديمة . ويريد
الرومان . لا أدنى على الأصح لا . الرومان كانوا يحسبون « الشئ » المؤكد
المحدد أنه ليس في هروفا دماء الفراء العرب . « نكتو » رامة - وهي الشديدة
النداء (وحسبها الآثار والتاريخ) بأن نموت ملاحظه عن نفسها (أي عربية من
أسيان جاءت أسرتها قديما إلى الشربة) وتستنجع منها أنها « مريميت » كما يوحى «
صل إلى المصريين هذه صفتهم - مكنى رامة بعد عبادات ميخائيل - هذه
الملاحظة - ثم نصت - مشبه - « معذلة » - « سطره ميخائيل في إسماعيل معي
« امريس » رامة مصر وحامية منب القديمة وأم أم مصر ورب فراسها ومعا ست
(حوس) عليها هي . بعد أن تشجع - مع الفنلندي - إلى محاصرة عاطفته من
ميخائيل حول إنكاره لحصده « العرب » وأنه لا يعرف غيرهم . ثم « است
لمى أو أسقطها عشو للعبه أيضا هو عشو الحرية - مصغرا - كمن عشق
حاشته ولكنها تصيح لميخائيل - وب . لغت عن - وأنت مطلقا طعة أجدادها
أول ما نطقنا هذا بعربيه - أليس كذلك ؟ » « ما أنا حتى الآن سكتهم المبروعينيه
المتدسة . في ثوب آخر . كما ونحن نتاج جديد هؤلاء البشر الذين حقق
حسهم . كأنه آثار طويلة أعادية الاتحاد تركتها قاطعة مجتدة متدعة هي « مال
انصحاء » الخ الخ

حينما يرى « صمت » رامة في هذا الموقف - وهي التي لا تعيشت في موقف
أخرى « أنكة » ماطة . من ذلك . فلماذا أن يعتقد بأن المؤلف قد أصبح محسوس رامة
ميخائيل الخاصة في « رامة » دنيا في نفسه - « به » حتى يتصور وعلاقاتهم
بدا التاريخ . ولكننا لابد أن نعتقد أيضا . بأن هذا الصمت - ثم - يمكن معي
عن « موافقة » وإثما يصير عن اصحاب طرفة ميخائيل في لافصح عن « أي

بالأملااب حول حياة الشخصيات الفنية الرتسة الداخلية . وكشف أعماقها .
يرمض على الكاتب أن يلجأ إلى عزونه هو شخص . وإلى حاله الداخلي . وإلى
ثقلته الشخصية . لكي يزود مخلوقاته نفسه بالأبعاد الخفية القمه في ساق العمل
وومنه المعنى وملامحه

لذلك كان من الصعب على القاد أن يحصلوا بين حياة دوروني ريتشارد
سول الفكرية والعاطفية (١٨٨٢ - ١٩٥٧) ومن بطلات رواياتها (التي جمعت
تحت عنوان الخرج Pignage) ومن بينها كان جوستاف فلوبر قد
« ادع » عن نفسه حربا قريبا في رواية « المثلية العاطفية » . وبعد فلوبر سيج
ما سيل بروستي يتحدث « وبته المائلة » ذكرى الأشياء المصية « من مادة ذكرياته
الشخصية وأملاته الخاصة ولا تحه الداني . الوجداني والعاطفي والفكري
والاجتماعي . ولكن » كما كانت روايات جيمس جويس الأوليان (صورة الفنان في
شبابه « بوجير ») « ما هي مادح تلك العلاقة الشخصية بين أبطال هذا التيار الروائي
التي وبين المؤلف . سواء في استعادة الكاتب مما حدث بالفعل له . أو دار في
دعته (صورة الفنان) أو ما اقتصر الكاتب أنه لابد كان يحدث له شخصا
أو أنه عاش تجربة بطله مع الاستعادة مما حدث له أيضا . بالفعل (بوليسيز)

في مثل هذه الأمثل . حيث لا نكتب الأحداث الخاصة أهمية تذكر من
حيث دلالتها القصصية . يتساءل أيضا مغزى وجود الواقع المتأرجح « أي البتة
لإجتماعية والثقافية التي نبط بالشخصيات الفنية . تضالوا يصل عند إدوار
لخراط في « رامة » والتين » قريبا إلى درجة الاختفاء من الرواية المكتوبة . «
أماننا باستمرار أن كل ما يرد في الرواية هو النتيجة المنطقية لبيت ذاتها ورغم ذلك
تظل هناك بعض « التفاصيل » من الأشياء القائمة في البيت للمكانة (أو الرتبة
على والتشريح . والحقول والأشجار وكتل السحب وأصدمة الطير والصحراء
والقصور وبعض التواريخ . ولكن هذه الأشياء تصبح عناصر « بصري » مستوحاة
صعب . ترد في الرواية حسب « معناها » أو دلالتها في ذهن الشخصية وليس
حسب دلالتها في وجودها الاجتماعي . إنها عناصر تعمل إلى شعور « الشخصية » أو
نظرا على ذلك . لكي تكون « مناسبة » أو وسيلة للمؤلف لكي يرسم صورة
« حية » اشعر . شخصياته . أو لكي تكون وسيلة لشخصية نفسها (للمؤلف)
لكي يحقق تركيب الدمي الكال للعرف في عالمها الذهني الخاص (كأنها ماء
الشعة أو طرف السلسلة المعدنية التي يطلب اليوم المتقاطيس من « جمهور » . . .
يركزوا عليها حتى يفتح هو بابا يعلقه وراءه إلى لا وعيم الخاص)

هذا لإبعاد القاص للثمة الاجتماعية والثقافية - الكاملة التي يعرفها أنها تعبط
بالشخصيات يؤدي « ضروره » إلى التفكير على « صوراث » الشخصيات عن هذه
البيئة بالتجديد . استنادا إلى « شخصية » ترد كأنها بشكل عرمو غسر السابق
ولكنها مقصودة أو مقصورة « يوحى كامل ويهدف فتح الباب أمام « فكره » محدده
أو تيار محدده من الأفكار في ذهن الشخصية الفنية

وبذلك فإن ميخائيل وهو يشير إلى أنه عرف رامة عام ٧١ وأن علاقته بها
قد استمرت إلى عام ٧٧ تقريبا إلى « صحن » - « حيدر » تماما من الرواية (فإن
المؤلف « بكر يريد أن يتحدث - مشبه - عن « عالم مصر » عينا بين هذين
التأخير « كما كان يريد أن يحدد الفترة التي تقدمه « شعر » ميخائيل بها
« حساسه » به

وحينا تذكر ميخائيل أن رامة حدثته « معاصرات » لاجدته . آثار عربية .
عن عاشق سابق - أمريكي - من حارب الآثار . لحق بعد تدور علاقات مصر
وأمريكا عام ٥٧ . فإن المؤلف « بكر يريد أن يتحدث عن « تدوير » هذه
العلاقة وأسبابها وتأثيرها العامة . وإنما عن المسارة التي لحقت برامه (عينا يتذكر
ميخائيل) حين اختل عشقها - أعظم عشاقها في ذكريات ميخائيل عن ذكرياتها
(١١) - بب ذلك التدهور

إليه صريحة ، في سياق الأعمال الروائية ، وخلق شخصيات فنية (أحياء) نثر من شخصية واحدة للرمز إلى عالم أو مدكر واحد مثل تكرار ظهور «سكو» مؤسس فلسفة التاريخ في عصر التنوير - في ثلاث شخصيات ذات أسماء نحو « من اسمه في رواية حوسن الأخير» بقطعة مسجدة) ونكتنا نعرف من ناحية أخرى ، أن مساهمات هؤلاء العلماء في تكوين «عقلية» جويس أو بروست وإلهامها إلى «الذات» في إطار الثقافة العربية ، لا ترقى إلى مستوى مساهمات الأحكام العابرة ، والتأملات العاطفية ، والاشغالات التي تنكس «صباغة» علمية ، والأهواء العامة التي لم تندرس والتي تحفلت أصلا في ظروف تاريخية شديدة وغير دائمة في تكوين الخطاب العقلي والصكري الذي استند إليه ميخائيل ، وعائنه - لسوء حظه - بصدق ، والتي ساهمت بقوة في النهاية في دفعه إلى «المأساة» الكاملة .

إن «المادة» المدية ، والمائلة التي استند إليها جويس أو بروست في مسجحاته ، أمهالها - حتى على مستوى الصورة المكتوبة لمدينة جويس أو لربط بروست ، أو على مستوى السجع الاجتماعي لأفراد جويس أو لعائلات بروست ، أو على مستوى التكوين النفسي والروحي والثقافي لأبطال الكاتب الأيرلندي أو لأبطال الكاتب الفرنسي - هي مادة «محفقة» من ناحية ، وهي مادة «حية» في الثقافة العامة للناس الذين استمد منهم الأيرلندي أو الفرنسي شخصياتها ورؤاها وتكويناتها النفسية .. وأخشى أن أقول إنها ليست كذلك بالنسبة لادوارد الخراط . ولذلك ، أراكم خالصا إلى القول بأن «مأساة» ميخائيل الكاملة ، كانت في الحقيقة من صممه هو . حتى قبل أن يلقى برما ، وبصرف النظر عن منحها «أوغيبانها» (أو غيبانها) وكانت مأساة نتجت - ليس لأنه «منقذ» ، ولكن لأنه اعتاد أن يسلّم تكوينه العقلي والروحي لنوع «رائي» من الثقافة ولكنه لم يحاول أن «ينصر» بوع هذا الرق . ولا أن يتقدم . لكن يحدد منه موقفا «حر» جديرا بفضائله وليبرالي حقيق .. ثم أنفط على «دrame» ، يؤاد واحتجاجاته . فها كانت هي «نصت» «أحيانا» ، وعماوره أحيانا أخرى دون أن تتجاوز «وصفه» إلى محاولة أن تسقط هي عليه رؤاها واحتجاجاتها .. لحكم هو على نفسه بالانفصال صبا ، وضاعت من فرصة «المعرفة» الحقيقية ، وأحب الحقيق ، والانتفاء الحقيق ، نعته الحقيقية ضاعت من فرصة أن «يعرف» الشيء . ولو عرفه . لقله حقا . لأنه كان سيخبر أنه حين لا يكون في داخله هو .. داخل ميخائيل - ولا في داخل رامة . وإنما هو قائم بيدها .. ينظر من خلفه

هكذا نكون قد بدأنا الفرق في عالم الرواية . طارحين كثيرا من الأسئلة التي نتركها ورأينا دون جواب ، ولابد قبل أن نرحل في هذا العالم المصعب ، أن نشدرك بعض ما قلنا حتى الآن

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلا . يحمل كل منها عنوانا خاصا من «ميخائيل والجمعة» حتى «اليوم التاسع والأخير» ووضح عناوين خاصة للمصوب تعدد دوائر قديم ، ولكنه اكتسب دلالة ووظيفة خاصة ، بمساهمة في تحديد الرمز الأساسي لكل فصل (مثل «التيمة» ، «الأساسية» أو «الميلودي» ، «الأساسي» في كل حركة من حركات بناء مرسى كبير كالسيمفوني أو الكونسرتو) وعماهته بالتالي في تحديد مسار الحركة الشعرية - العقلية والعصبية لكل فصل (أي لكل مرحلة من مراحل كنهف للمصوب العام للعمل والكيان الكلي لتسيرة العامة في هذا العمل) أقول إن وضع عناوين خاصة لفصول الأعمال الروائية ، اكتسب تلك الدلالة والوظيفة . منذ كتب مارسيل بروست في أوائل هذا القرن روايته الكبيرة (ذكرى الأنثى الخاصة) في آخراتها - خصوصاً المسحة - ومنذ استطاع ناقد كبير - مثل ستيفن جيلبرت - أن يستخلص من جويس أقراء «مصححة» عونه «كل فصل من فصل ديوليس» الثانية عشر على أساس مطابقه الفصول مراحل متحدة أوديسه هوميروس من تليماكوس إلى سيلوى

ولكن إدوارد الخراط . أعطانا من هذا الماء ، وكان قد حملنا - أو ترك لنا - مشرقة اكتشافه للمعاني التي شحها في عناوينه : من اسم الرواية «دنيا» إلى انتهاء الفصول

وأسلوبه في سجع أفكاره من مرجع أشنات عتابة من الخفايا أو الأفكار السائدة في دسات عربية عبر مكتبته الامانة الوثيقة واشتات من الانطباعات الدنية واشتات من أحكام تسد على تأملات شخصية مقامه على عبارات لم تتحدد دلالة (مثل عبارة «مطلقا لمعه أجدادنا» أول ما مطلقا «مهل المصيد بأول ما مطلقا «مدية لنا مع أم بدية الطفولة» أم كليها؟ ومن عياره «مارك حتى الآن تتكلم المبروعليلية المقدسة» في ثوب آخر . ونحت قناع جديد «إلى متى ظل النصر يرد يتحدثون «المبروعليلية المقدسة» دون قناع؟ وهل كانت المبروعليلية المقدسة «لغة» مطوقة أم مجرد «حط» تصويري مقدس لتكتابة اللغة المنطوقة؟ ورد كان نعلما الخالي «قناعا» للمبروعليلية المقدسة . فكيف يكون «رقم» هذا الباع؟ هل تقع المبروعليلية المقدسة تحت مباشرة . أم أن تحت عدة أفعلة ليسها - أو أليسا - تلك اللغة الأولى المقدسة؟ .. إلخ إلخ) . مثل عبارة «تأليه للمفرد» منقولة قبل قليل . تقول : (١٧) «جويس» قد يكون اسمه . جويس أو سيدنا الحسين . وأيريس لها أسماءها التي تعيش معنا . في كل بيت في عصر . حتى اليوم . ولهذا وإلى أبدا الأبدية» .. فكم . وكيف تحسب التحولات والأحداث التاريخية لعائلة الشاملة عبر مئات القرون . التي حدثت حتى أصبح لجويس اسم «مار جرجس» . أو حتى اكتسب «مار جرجس» بعض صفات جويس الذي تحول هو نفسه . وفقد «طبقت» من صفاته ووظائفه وخصائصه وتاريخه عبر قرون «حياته» باسمه . واكتسب طبقات أخرى جديدة . ثم حتى أصبح اسمه - «افراس» - سيدنا الحسين* . وهل تركت تلك التحولات والأحداث لعائلة والمجهرت والامتزاجات في السلالة . والديانة . والثقافة . واللغة «جويسيا» على أصله الأول الذي - فيها يقال - كان «قد ليس أول قناع» «سجع» «بديهي» «عصر الاسرات» ؟ هل وجد ميخائيل دولسات «سرية» لا نراها تحمل لجانبات «صحة» على كل هذه الأسئلة الجمل . ونسبح للمؤلف بأن «تسكتة» «موقف» «مكتسبا» قانه في حجة لاصلة آسره حقا وعلاية ومثيرة للعقل كما هي مثيرة للوجدان بحكم «شعرية» «بصرف» «النصر» «علمية» ؟ بل . طارحا «بعض» «ميخائيل» «بعض» «الأس» . نرى يقال - في فكر مثل فكر ميخائيل - «ب» «أطلقت» «هل أيريس» «مر» «تعدده» مثلا . أو «ساعت» «تريزه» . أو «السيف» «زيت» ؟ هل كان امتناعه عن مثل هذا التصريح بسبب أنه قد يندفع إلى المساس بصلب عقيدة دينة لا تمسها التصريح باسم «مار جرجس» أو الحسين أو السيف «ريب» ؟ ألا يبالغ هذا الامتناع ذاته من «حجم» «عقلاية» ميخائيل وس قيمة قد ته على «الفرص» «إلى أصول الأشياء» . حتى ولو كان غرضه شكليا وانطباعيا وأمثلا غير مدروس وغير محدد الدلالة كما «أبنا»

بني أنف حد هذه النقطة طويلا لسبب جوهري متعدد الوجوه فالنشأة الشكلية «عنية» «رواية» «رامة» «النس» . وبير «تبار» «الزهد» «العنية» . «الرواية» التي قامت على «صنص» «الذات» «حد» «مارسيل بروست» أو «جيمس جويس» (وقس» «دوروث» «ريشاردسون» «هولمز») «دوى» «لثانة» «الأول» «النس» هذا «ال» في كل محض «دنى» «لاسه» «تفاعل» «به» . «ومادة» «رواية» «درامة» «النس» «السب» «العنية» لهذا «النس» في «دنيا» «الروائي» . يدفع إلى «الاحتفاء» . بل «التكرار» . على «حقيقة» «دنية»

إن بروست وجويس . اعتادا على مصادر «أصيلة» في الثقافة الغربية وعرفت هما «أدوات» ، بالغة القوة في إضاءة وتصيد الطريق الذي سلكاه في إطار الثقافة الغربية بالذات : من الفلسفة الحديثة : بروجون مثلا . إلى علم النفس التحليل في أسسه وإطاراته الغربية الأولية - سيجموند فرويد مثلا . إلى فلسفات وعقائد ولاهوت عصر النهضة - سانت أوغستين وجورج فانون برونو . ثم عصر التنوير - جيمس هابز فيكون وسويت - وفلاسفة العصر القديم وتراثها الأسطوري - «... إلى هوميروس» . وعلماء جهل ومفروعي عقائد وأديان العصور القديمة من مشنر كروست إلى راسكين ومن جيمس فريزر إلى ليبي بروهل . وحتى تعرف «الكثير» من هؤلاء العلماء ، والعلامه . والكاتب . والشاعر والمفكرين . «عنا» «دحة» «أهميه» . مباشرة في أعمال جويس وبروست . إلى ترجمة الانباء

أو يراها بمنزلة - بكل الرموز الكونية (المصرية الفرعونية ، والقبطية ، واليونانية) للخصوبة والأمومة والفرح والحنان ، وبالكثير من رموز الأكراد والقهر والموت أيضا ، وهذا هو يحاول أن يخلطها في إطار وسع «معانيها» بالحوار العملي والمتشعبة الرومانسية ، يحاول هي أن «تقنع» فقط بأنها أكثر تعددا - وتوحدا أيضا - من أن تتخلل في أي إطار إلا إطار «وجودها» الفعل الذي سمحه لها «تاريخها» كله ، وهو نفس إطار الضرورة التي تخصها - من الخارج أو من الداخل - والذي لا يكتمل إلا بتحقيقها لخربها . وفي هذا التلاحم ، يلبس ميخائيل - بينه وبين نفسه ، وأحيانا به وببها ، قدرتها على تحقيق تلك الحرية ، وعلى ترويضها لتلك الضرورة ، بأن «تستهلك» رامة «كل» من يحاول أن يقبضها في إطاره . ميخائيل القبطي المصري ، أو من كان قبله ، أو من جاء بعده ، حتى أن هذا هو ما يبدو «مصري» سامح ، الشاعر القبطي الذي دمر بظهوره حب ميخائيل وحياته ، أو كان مجرد «المناسبة» التي أكتست مسيرة ميخائيل نحو القنار ، والميراث التي بدأت منذ عصر من معرفة النبي ، ومعرفة مكانه بينه وبين رامة

• • •

حينما أحب ميخائيل رامة - وكان قد رآها في حفل ما - ودار بينهما كلام عابر . ثم لم يعرف بالتحديد ما دفع أحدهما إلى الآخر ، تحيل بحسرح عاطفته وهيمته رؤاه عليه . لا بضوء عطفه الخافت ، أنها تبادلته نفس النوع من «الحب» ملثما أنها يتبادلان طفرس الحب الحسدي ، ويتغامغان في نوع - كل بطريقة - بوطها المشتركة ، والمشرق لمديته (مدبها - الإسكندرية) والتاريخ والموسيقى والشعر والبحث عن الحرية . حينما حدث ذلك لميخائيل ، حدث له أيضا أنه شرع في جميع الفترة ، حتى سقط منها (سقوطه الأساوي) في النهاية .. شرع في يقاظ النبي الذي لم يستطع أن يجده إلى اليوم ولا أن يقتله بل ظفر هو بين فكاه في النهاية ، لكن ينحطص من عدايه الذي بد ، له أنه لا يمكن أن ينتهي

قد اندلع ميخائيل دون تبصر ، لكن يمزج بين رامة وبين تصويره هو الخاص ، عن وطنه وتراثه ، رموز كل ما أحبه واختاره - كمعاني وأشياء متجسدة - في الوطن والحياة (والعالم ؟) وهي أيضا الرموز التي كانت تمنح للوطن وللحياة وللعالم ، في ذهن ميخائيل وروحه ، أبعادا كونية وشاملة . اندفع ميخائيل ، لكن يمزج «رامة» أو لكي يتوهم أن رامة بمنزلة بالفعل - حتى قبل أن يعرفها - بهذه الرموز

وكأنه كان يشتاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يسمح له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات «تاريخ» تراثه ووطنه وحمله المبعثر - بالصورة التي رآها هو - والمكتف متجزئا في وقت واحد ، في شكل هذا الكم الكثير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم ، مبعثرا ، مكتفا في جزئياته الصغيرة ، لا يكاد يربطها رابط في ذهن ميخائيل ، حتى لم يكده بحس بوجوده الفردي الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه في ميدان التحرير وأحس في تلك اللحظة أن اسمه قد روي للمرة الأولى في الحياة «باللغة» المناسبة ، وأن اسمه صار متجسدا حقا في هذه «اللغة» ، وبدأ هذا الشتات للتأثر المكثف . بسم وسعد شكلا ويكتسب معنى متكاملًا في ذهن ميخائيل ووجدانه ، وحارح دهنه ووجدانه مما . أصبح هذا الشتات للتأثر التجري المكثف هو في وقت واحد إمكان ميخائيل وحيه وانتائه ، متجسدا له في رامة ، وأصبحت رامة هي «المرأة» الخاصة به . وهي في نفس الوقت ، الكون والتاريخ والوطن . أصبحت الأني المصومة المحددة ، والمطلق الذي تجسدت فيه معنى كل رموز الانوثة في الكون من السماء إلى الغابة ، ومن الليل للظلم في وسعه القصر ، إلى صدر الأم أو أُنْد . البصرة/الساء الأسطورية المصرية القديمة ، ومن الرحم الخاص الداني إلى يربن القاء للهلكة ، ومن الوصوح الكامل الابانة ، إلى العموص المنفر كالتفلسم في أسرار السحر القديم . أصبحت هي ليزيس وهاتور وتوت وعيتس (كل الامهات «الرؤومات» وريات الحب الراحيات الحارسات للنواي صمن مصر حورسها

من اسم ميخائيل ، لا من اسم رامة ، جاء النبي في اسم الرواية . فقد ولد ميخائيل في يوم عيد القديس ميخائيل ، أحد كبلو قديس كنيسة مصر القبطية ، وسُمي باسمه ، وعاش ميخائيل «مؤمنًا» إيمانًا وجدانيا حقيقًا بأن على علاقة «ما» بكبير الملائكة الذي قتل نين الهر (رمز الشر ونجيد الشيطان) . وقد حكى هو هذه العلاقة لرامة . ولكن رامة قالت له بعد ذلك . وأنت قلت النبي ، وكانت تقصد ماثنين ما يحجزها عنه أو يوصلها الواحد بعد الآخر ، لكن تشبهه بقديسه الحارس ، ولكني تعلم له في نفس الوقت «قبوطا» لرؤاه قبولًا عاطفيًا واصحابًا رؤاه عن نفسه . ورؤيته لها هي

لن أبين جناه اسم «رامة» الذي لم يوجد إلا كاسم لمكان في اللغة العربية ، ولم يستخدم كاسم إنساني عند العرب ولا فيا أخذه العرب من أسماء عن خبرهم ولا في التخريمات التركية والشركية واليونانية للأسماء العربية^{١٢٦}

في أثناء كتابة هذا المقال ، عرفت أن هناك «لوحة» فارسية الأصل قديمة ، يسمونها «رامة والتين»^{١٢٧} ، ولكن هذا إن صح لن تكون له أهمية خاصة في فهم الرواية ولا في فهم اسم رامة . وعلى أية حال ، فاستمارة أسماء الروايات من أعمال «دبية» أو فنية سابقة ، شيء تقليدي معروف^{١٢٨} . وفي معظم حالات الاستمارة يقيم الكاتب الروايات مشابهة من نوع ما ، بين المداول العام لتجربته الروائية وبين معنى أو يقاظ أو سياق المعنوي المتأخوذ من «أصل» آخر ، أو يكون معنى العنوان - في أصله - لربما من التجربة الروائية نفسها . وهذا ما لا تتوقع أن يكون في حالة «رامة» والنبي ، حتى لو صح وجود لوحة فارسية بهذا الاسم ، والتي ربما كانت قد أوحى للكاتب باسم «هاني» للرواية . ذلك أن تين رامة مرتبط - في التراث القبطي المصري - تراث ميخائيل - بتين القديس (الملاك) ميخائيل ، وتين القديس مار جرجس ، وذلك أن رامة ، تكاد تتحول في ذهن ميخائيل ، كما صرى فيما بعد إلى رمز كامل لكل ما كان القديسان يحاولان إنقاذه نحن القديس الذي قتله كل منهما .

لقد بحث إدوارد - ميخائيل ، بنفسه اسم رامة ، فحاصلًا مثلًا صبح لنا شخصيتها طوال الرواية ، حتى لم نرها تليدًا إلا من خلال تيار وحيه وحكيه أو سرده . وذكرياته عما حدث بالفعل ، عما كان يتمناه ميخائيل أن يحدث ، وعما رآه بعينه وذهنه بين الأحداث والامتناع ، ومن خلال أحلامه (كوابسه) بحث إدوارد - ميخائيل اسم رامة بحثا لكي يمنح للشخصية - صاحبة الاسم - للمعان التي يريد أن يربطها بالصورة الكاملة للشخصية ، مثلًا سترها واستحصل عليها في رواية أي من حلال ميخائيل وحده

ومعنى ما ، يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه ، هو الذي اختار اسم رامة ، أو اختار أن يمشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعش معها تجربة الحب ، حيث تخرج معنى الخصوبة والموت سرًا ومعاني التوحيد الخرق والقهر معا ، ثم أن يعش معها ، أيضا تجربة الانعصاف المفضي إلى حسارة كل معنى ، ثم إلى الموت بالضرورة

لقد نُجيت اسم رامة ، من فعل «رَكِمَ» والتاعر ، والذي لا تكاد نستخدم لأن إلا بعض مشتقاته ، وليس من بينها رامة .. على الأقل في قولميس العرب ، ولقد نُجيت الاسم من معنى الفعل

• رَكِمَ الشيءَ ، أحبه وألده ، ورَكِمَ الثَّاقِبَ على ولدها أي عطفت عليه ولزته ، فهي ولودم ورامة ، وه «رَكِمَتْ» الثَّاقِبَ أي : عَطَفَتْ - بتشديد الطاء وتسكين الفاء - على خير ولدها ، ورَكِمَ الفرح أي مدًا يلتم

ولكن :

• رَكِمَ فلان فلانة على الشيء أي «أكروه» عليه ، ورَكِمَ فلان الحبل ، أي «قيله قلا شديدًا»

ومن اجتماع هاتين المجموعتين من المعاني «المحارضة» ، بين الحب والألفة والعطف ، وبين الأكرام والصف ، بحث ميخائيل إذن اسم رامة ، أو وحد معه بعشق المرأة التي تحمل هذا الاسم عشقا «بالضرورة» ثم يروح يستطع عليها -

وذلك ، يرجع بالدرجة الأولى ، ولأننا نرى كل هذه الطبقات والألوان من خلال ذهن ميخائيل وعينه ، يرجع إلى أن ميخائيل نفسه لم يكن يعيش باعتباره «رجلا ، عاديا ، له وجود محدود في الزمان - زمان شعبه و زمان وطبه والثقافة الحقيقية العامة لهذا الوطن - واستعادة الطيفي داخل تاريخ - ماضي ومستقبل - هذا الوطن وهذه الثقافة - وإنما هو يعيش - في داخل ذهنه على الأقل - بأبعاد أو في «لا - إطار» أبعاد ما تكون عنده واستقر باعتباره «تاريخ سلالته» كلها ، الذي انتقاء من حضور معينة . وفي عنه حضورا أخرى ، ومرج به ما أحبه من دماء ، ونفى عنه ما قهرته أو لم يسترح إليه شعبه .

• • •

هكذا كانت رامة في كليتها «بحرية» أصبح ميخائيل - دمه عنه - من خلالها حبيفة علاقته بتاريخية - يعتمد وعنده . ومدى قدرته على تحمل حقيقة ذلك التاريخ كان ميخائيل قد قرر أن يكف عن أي ممارسة فعلية لأي علاقة حميمة مع هذا العالم . ذلك أنه لم يكن وافقا من أن تخط مكانا له في «المستقبل» . وكان وافقا - على العكس من مكانه في الماضي - الوطن - وليس داخله . ولكن رامة لم تكن فقط مصممة على المضي في علاقته مع العالم / بوض - صراعها حده وتقيها له دون قيود وفي استمتاع بالصراع وتلد بالتفيل مع ، بل إنها أيضا كانت جزءا حتميا من هذا العالم نفسه الذي تصارعه وتقبله تصارعه لأن مكانها في «المستقبل» قائم لا تحبطه أي شكوك . وتقبله لأنها تعرف بالتحديد - دون خيالات - مكانها في الماضي . كان ميخائيل يحلم حل الدوام - ويوجد - بزمان مفقود وبوطن طمس معالمه التي يريدتها وبأمرأة مصوغة ملامحها من ملامح الوجه الذي يريد هو أن يلبسها إياه . وكانت رامة تعيش الزمان القائم والوطن (المكان ؟) الذي تجسد فيها ولا تصارع إلا من أجل تحريك الزمان والوطن في السباق الطبيعي لمحركها وحركتها الفعلية

ولكننا نرى ذلك كله - مرة أخرى - من خلال ذهن ميخائيل وعينه ، من خلال اللمح الذي يرسم فيه التاريخ حسب رواه هو إليه ، لأحسب حقائق التاريخ نفسه ، والمعين فليس ثوبان صور للذهن المنسقة على هتارات وشذات الحقائق والأساطير كأنها هي الوجه الحقيقي للأشياء . ولذلك ، وكما يتجلى واقع الأشياء والرموز وعناصر المكان ، وحتى رامة نفسها ، وكأنها قد ظهرت متجذرة قبل أن يبعد ذهن ميخائيل تركيبها حسب لصوره الخاص من بينها الباني ، أو لكي تتطابق في النهاية مع ذلك التصور . كذلك يتركب الزمن نفسه على طول الزمنية الزمن هنا ليس هو لقراء العنوي الذي تتعدد أو تتراعى حل امتداده أحداث وتأملات وعلاقات ، إنما يبدو الزمن متخللا مسج التركيب الجديد الذي صممه ذهن ميخائيل وهو يستمد - بتذكر - تجربته مع العالم (تاريخه وحياته) ومعتقداته وإزاهما وعلاقته بها) عند أن عرف رامة وادته باسمه فوق في حب .

وتجربة الحب ليست مجرد «غصة حب» في ذهن ميخائيل ، وإنما هي امتحان كامل نفسه وعلاقته بعالمه . ولذلك ، فإنه حين يرويا - وهو يبدأ روايتها من ختامها القصص في الفصل الأول - ينسجها إلى ألسام متطابقة مع «تجارب» في ذهنه : تراكيب كل مجموعة من التجارب لكي يشكل جانب من الامتحان/التجربة ، فيروي ميخائيل قصلا بدور حزن واحد من معاني الامتحان التجربة كله ، وهو يروي كل فصل «واحيا» بأن الفصل - الجانب الواحد من التجربة - لا بد أن يحتوي في نفس الوقت على جميع الجوانب الأخرى . فزعم سيطرة الميلودى الأساسي في كل حركة من حركات البناء للموسيقى الكبير على الحركة الشعورية فيه ، الميلوديات الأساسية في الحركات الأخرى ، علاوة على الميلودى الأساسي في البناء كله : تظل موجوده - تبرز أو تتوارى - على طول الحركة التي سمعها «الآن» أو يعيشها في هذه اللحظة . وبسبب ذلك التراكيب صممه التجارب المكونة لكل جانب من جوانب التجربة ، ثم صممه تجارب التجربة كلها ، يبدو «عمر» التجربة الزماني - مع مصورها الكلي - متجمعا على الدوام في كل لحظة من لحظات هذا العمر . وبسبب هذا التراكيب والتجمع سويا ، تصبح الزمر وسائل أساسية لتجميع للمعنى الذي اكتشفه ميخائيل في امتحانه

القديم وعلى تربيته ورعايته حتى يشتد ساعده لكي يتخرج مصر من رب القسط والصحرَاء وتبين النهر - فرس البحر - الشرير) .. وأصبحت هي «كيم» . اسم من أسماء مصر القديمة الأولى - مصر التي كانت بكرها وطما عندما أبدعها «أثوم» في أول الخليقة ، ثم تخرج أيضا بأسم الأولياء (مريم للمراء ، السيلة زيب ؟) .. بل يندفع أكثر ، وراء الرمز اليوناني (ولتذكر أنه في مناقشته مع رامة أمام المندى ، كان قد رأى أن في دماته (دمائنا) شيئا من دم اليونانيين القدماء) ورأى رامة تخرج بديتير (ربة الخصب اليونانية الطيبة) ثم مع برسفونية إلهة «دكتير» وشربكتها في الرمز إلى الخصوبة والربيع

ولكنه بالطبع لم يكن رومانتيكيا ، وما كان عصره يسمح بهذه الرومانتيكية العذرية . لقد كان واحيا وعيا ضروريا ، محكم عصره ومحكم تكوينه المتلازم مع هذا العصر . كان واعيا - جسد «رامة» غارقا به بجسده ، حتى أدبه . ولذلك رآها أيضا متحركة مع يست (القطعة الشقة ، ربة الحس في الميثولوجيا المصرية القديمة - أسفد بستي) ومع هشاورو أفروديت (شبيها الفسيفساء والاعرفقية)

وقبل أن نتحدث - قليلا - عن الحس في «رامة والنبي» - وهو حديث ضروري ، لا بد من وقفة أرجو ألا تطول - مع مسألة الرطب بين رامة - الزمر - وبين رموز الأوتة المتعددة في التراث اليوناني بالذات

لا يمكن فهم هذا الرطب إلا من خلال احتمالين : فاما أن ميخائيل ادوارد ، يعتقد بأن بعض القدم اليوناني القديم الذي دخل في دمائنا ، ترك في عقولنا وفي تركيبنا النفسية الجاهلية شيئا من معتقدات الاغارقة ، ولكنه حتى غار إلى درجة أن نستطيع تحمل حبيباتنا/أمنياتنا وقد حصل شيئا من ملامح (رموز اليونان الاغريقية) إلى خصوبة الكون والطبيعة الانثوية ، وهذا الخط يؤدي بالضرورة إلى التمسك في أن مصر أصبحت يونانية و«بريطانية الروح» (1) ولو بقدر نسي ، والاحتمال الثاني هو أن يكون إدوارد كان يريد لرامة أن تكون رمزا كونييا شاملا ، بحيث ليس بها ميخائيل كذلك ، لأحياجه أساسا إلى مثل هذا الرمز

ومع ذلك ، فقد ظل لرامة - على الدوام - مستوبان من «الوجود» أو من التجسد في الرواية . أولها هو المستوى الحسي اللمس - المستوى الذي تقع فيه «أحداث» وعلاقتها الحسية باللفضاء الجنسي ، أو التجول الحركي أنحاء المدينة . أو الخروج مرتين مع بعض الأصدقاء ، ثم المستوى «الذهني» الناتج من عقل ميخائيل ومن حلمه المثقل بمماناة ذلك المثقل وتجارب ورواه الشعورية والفكرية ومع ذلك . فقد امتزج المشربان على الدوام ، من حيث أن رامة لا تجسد كشخصية في الرواية إلا من خلال عقل ميخائيل وعينه .

كان يشم رائحتها - رائحة الاتق - متعطرة إذا كانت منبهة له أو غير متعطرة ، أو ينسجها ، فلا تلبث أن تفتتح في ذهنه - من خلال نفس الرائحة - ابتادة الموصفة إلى إحساس شعوري «حقيق» بروائع الحقل أو غور معبد قدم وتوالي من ثم الصور وتدهام الحماي . أو يحس يديه جزءا من شعرها ، تفتتح نفس النافذة التي تحبها بطمس أو يتجول - واحيا - في أنفاس اليوس والبردى في بلاد «كيم» ومرابع طفولة حورس في بداية الزمان .

لم يكن الحس ييبها - بالنسبة لميخائيل سوى وسيلة للوصول إلى امتلاك رامة - بمحايها الكلية التي يستقطبها ذهنه عليها - امتلاكها كاملا .. ولم يكن الحس - بالنسبة لرامة ، بمعناها الذي تحدده بنفسها - حتى ولو كنا نتقاه أيضا من خلال ذهن ميخائيل - إلا وسيلة لا امتلاك وجود ميخائيل وتجربته بالنسبة إليها

بل إن الوجود الحسي لرامة ، للزوى في ذهن ميخائيل إلى وجودها على المستوى الذهني ، قادر على أن يمنح للوجود الحسي للأشياء ولظواهر الطبيعة وللباني المدينة ، وجودا ذهبيا يبدو هو الآخر ، كأنه وجود «مستور» وراء علاوة من التاريخ ، إيا تدور وسط المباني وعلى طوارات المدينة وأمام درجعات معابدها ، كأنها جزء من حجر بارز فوق حجر بارز آخر قديم ، تتجلى لنا طبقات مراكمة من لوحة محسنة ، ولكن لكل طبقة لونها الخاص وأبعادها ، وروايتها ، ودلائها

(تحرته) وللانفصال عن هذا المعنى، وكما قلت من قبل، تكاد المفاتيح الرئيسية إلى هذه الرموز أن تكسر دائما (تقريبا) في عناوين الفصول

الفصل الأول - بعنوان «ميتايل والجمعة» هو فصل لانتقام التجربة باسمه ميتايل. نفاذه الأخير، في تعدد ذكر لقاءاتها الأولى (حريرة الشاي عذبة الحيوان) أقيم مائدة مقابلة بحيرة العيون المائية هنا يكشف ميتايل استحالة الاستمرار، أو استحالة استمرار تحمله لتجربة خسارته لأمله في الانتفاء ولأمله في إعطاء حلته عن نفسه وعن التاريخ وعن رأفة المعنى، الذي أراد أن يصرهم جميعا على انعاده - ولا يصبح هناك غير - مائة إلى - من الموت - ولكن الوجود الذهني لرأفة لا يوجد الحقيقة إلا في ذهن ميتايل - ولذلك لابد أن يموت - هذا الوجود أيضا يموت ميتايل - ولذلك تصبح الجمعة ضرورة - الجمعة معادل ذهني لرأفة المذهبية - وإذ ماتت الجمعة انتهى الوجود الذهني لرأفة مع انتهاء وجود ميتايل نفسه - ولم يكن اختيار الجمعة احتياطا فليجئة في تراث الأساطير (الأوروبية - لا المصرية !!) دمر للعظم والموت الخبيث البارد (الجمعة - في قصيدة ما لارميه بنفس الاسم - رمز مباشر للبرودة والعظم والمرأة الباردة الجمال والعظم ترمر هي إلى الجمعة وإلى جبل الثلج للبت الحميل !) ورغم أن بجمه بدوارد (ميتايل - رأفة) سوداء - فإنها تتميز بنفس الصفات - ملفوفة اشباحين تلعب الصق - تنساب دون صوت على الماء - تمتع أمام مائدها ساكنة رجالية العيون محضرتها الخائكة وفي جسمها المستدير حومة مستقرة لا تنال .. وهذه كلها كتابات قريبة من تصوير سالاريا لجمعة نبيضاء - والجمعة أيضا تستطيع أن ترمز إلى «النهاية» وإلى «الموت» بأسطورة أوروبية أخرى تتحدث عن «أخيه» تصدح بها الجمعة (وهي طائر لا يطق ولا يصاح أصلا) قبل أن يموت - أما الجمعة السوداء نفسها في التراث الأوروبي أيضا فهي شئ غريب وشاذ، مناف للطبيعة، ولا يمكن أن يفسر !! وهكذا كانت رأفة - في وجودها الذهني - الذي خلقه ذهني ميتايل

في لا أعترم هنا - استعراض عناوين الفصول - واحدا بعد الآخر - وتعبير كل منها عن الحركة الشعرية الأساسية في كل فصل وإن كنا قد أشرنا من قبل إلى علاقة عنوان فصل - «إيريس في أرض غريبة» - وهو الفصل السابع - ولها الرقم أيضا دلالة !! (المفصول العام للفصل نفسه)

ولكني أحب أن توقف قليلا - مرة أخرى - عند الفصل الأخير - الرابع عشر - بعنوان «اليوم التاسع والأخير» لم يكن ما بينها قد امتد ثمانية أيام فقط - رغم أن مدوة التجربة كانت قد استمرت ستة أيام، وربما كانت قد حدثت في اليوم - ومع ذلك فإن اليوم الأخير في التجربة - اللحظة الأخيرة التي أكلت استحالة الاستمرار قبل التوجه النهائية والحكم النهائي في الفصل الأول - هذا اليوم الأخير، كان في ذهن ميتايل هو «اليوم التاسع» .. التاسع لأنه يوم الاكتمان وانتهاء الأشياء وانحلالها - وسواء في الليولوجيا المصرية (تاسوع آلهة وموزة في الزرع ونطيب الأوجاع وتصور عدد الأقاليم) أو في سحر اليهودي (اكتمال الفرص من التمويذة في سبع ليال) أو في الليولوجيا اليونانية (سبعة ديوكاليون التي أنقذته من الطوفان حامت تسعة أيام) - يقع الح - كان «النشء التاسع» هو النشء الأخير، وكان اليوم التاسع هو يوم الاكتمال (ربما لأن شهور حمل الحبيب البشري للثلاث تسعة شهور - وبعدها ليلاد .. بداية الرحلة نحو الموت !)

في هذا الفصل، يتحقق ميتايل من انفصاله عن رأفة (فصاله) إنها نعمته بها - ويدوق مرارة الصبر، ولكنه لا يكف عن الحلم بالخلوة العائرة القديمة) - وفي لقاءها الحسي الأخير، الذي جاء حقوا، لا يستطيع أن يمتلكها - لا يشعر بالقدرة على التوجه والتجمل - وحينا يحاول الاتصال بها في الصباح - يروح سردون وعي - يدير رقم تلعبه هو فيجده مشغولا، ولا يتحقق الاتصال - وفي نفس الفصل أيضا، يكشف أنها «موجدة» مثله، فرضت عليها الأزودوجية (تزوجت مرتين) وطلقت مرتين) ولكنها بعكسه، تبحث أن تتوحد

مع نفسها، وتستهلك في دنيا كل من يريد أن يوحدها مع ذاته - وكان ميتايل آخرهم - ولم يكشف ذلك إلا في اليوم التاسع - الأخير - ومع ذلك لم يصر على أنه هو وحده - الذي تكتمل طاقته وحقيقيتها - أو توحيدها - ويصر على أنه «عنها» حقا لذاتها - لآلته - لخلاصها - لا لخلاصه - ولا يستطيع أن يبرز ذلك

«أما أنا، فيأخذ أسلم نفسي لآخر ما عندي - ويفقد ما أعرف - آخر ما يوجد - يبقى أواجه الألم للتصل - حتى اليوم الأخير - من غير فرح - من غير تعذبة - من غير تعب» .

وكانت هذه آخر كلماته في الكتاب - لا آخرها في النص - لأنه سيقتول آخر كلماته فيها - في الفصل الأول، قبل أن يقفز على الجمعة وسط ماء البحيرة للوحد - لكي يبعثها (بفضي على وجود رأفة الذهني) ويبد نفسه صيغة - يستعيد ضمير التكلم - ويختار كراوية - هذا الضمير الذي لم يظهر مباشرة على طول الرواية إلا في هذه اللحظة - في هذه المناجاة الذاتية - النهائية .. لكن يخرج من جسد ميتايل القديم - وميتايل العاشق الذي صاع حب - والمزلف (?) ربما

وقبلة - وبعد ملاحاة متصلة تكثرت من الحوار العفلي والمناشدة العاطفية (والامتلاك الجسدي) يجد ميتايل نفسه - من غير فرح - من غير تعذبة - من غير تعب - في مواجهة الألم للتصل - ولكنه لا يكف عن الملاحاة (التي سيورد إليها في الفصل الأول) التي يقطعها فجأة عندما «أكيل» وأدرك الحقيقة كلها

• • •

هل كان ميتايل يروي ما حدث ؟

الحق أنه كان أنها على طول الرواية - كان حريصا على أن يفصل بين ما قبل بالفعل - حينما يقول «قال» أو «قلت» أو «لالت» .. وبين ما كان يرد أن يقول - ولم أقل لها .. أو «كان يرد أن يقول ... ولكنه لم يقل ..» أو «لالت نفسه ..» ولكنه لم يقطع بحدوث شئ بالفعل إلا ما حدث في الفصل الأول

الحدوث - بالنسبة لميتايل - ليس وفرح الفعل في حير العالم خارج ذاته فقط - الحدوث أيضا قد يكون فعلا أو قولاً - وقع - في ذهنه وإن كان قد ظل داخله لم يخرج في فعل أو قول - وهو بالتأكيد في نهاية الفصل الأول فقط أن «عفا كلة قد حدث بالفعل» - يتق عن كل «الأحداث» من أفعال وأقوال - ومن تأملات واستنتاجات ونسيات - التي ملأها الفصول الثلاثة عشر الأخرى - بنى هنا احتمال أن يكون قد حدثت «كأحداث خارجية» أفعال أو أقوال ذلك أن وجود ميتايل ذاته - يتحقق هو الآخر - مثل رأفة - على مستويين : وجوده الحسي المتحقق في العالم الخارجي - ووجوده الذهني الذي سمحه لنفسه - في داخل ذهنه - وإحيا .

وكانت تجربته مع رأفة - كاستحسان لملاقته بالعالم - امتدادا أيضا بعلاقة المستويين اللذين يتحقق عليهما - فيها - وجوده - في جولته مع جسد رأفة ومع اتصالها - كان يريد أن يوحده نفسه هو أيضا - وأن يستعيد «واحدة» من مراحل وجودها الثلاثة - الفرعية - والبطية - واليونانية (البيزنطية) - بها ظلت رأفة هي ذاتها - التي لم يستطيع هو أن يحررها - ولا أن يحثوب

في الفصل الأول - الذي هو أيضا الفصل الخامس عشر - بإدائها ميتايل وتشتددا «ما حقيقتك ؟» - إنه السؤال الذي كان يمكن أن يوجهه إليه في البداية - وهو «بجملتها» .. أما الآن - وبعد كل ذلك الاتهام - فإنه لا يسأل لكي يعرف - وإنما لكي يفهم

لقد حاول طوال الوقت أن يفهمها من خلال ما يحتاجه منها - أن يفهمها بعد أن يلعبها قناع كلماته - وهو بهذا السؤال - في نهاية «القصيدة» لا يؤكد أنه م

بمهما ، وإما يؤكد أن كل الأسماء التي ناداها بها ، وكل إحصائه بها - حتى في لحظات الانصاف للحميم ، لم تكن هي أمثالها ، أو لم تكن هي «كل» أمثالها . كان قد أقام حيزاً بيناً وبين نفسه بالكلمات : وقد استخدم إدوارد الخراط ، كل قدراته على تصوير - تجسيد الاحساس بالأشياء والمواقف ، من خلال تحويل كل شيء وكل موقف إلى أكثر الكلمات «إسقاطاً» بالشئ أو بالموقف ، استخدم إدوارد هذه القدرة لكي يحول عالم ميخائيل ، وأحبابه ، ودموعه ، وعلامه مديته ، وجدد رامة ، إلى كلمات . ومع ذلك لم يستطع هذا المجهود الخاطي أن يتجلى ليخاطب أن محرق رامة ولا أن يحترقها . وظلت الكلمات تحيط به من ناحية ، وتغلف رامة من ناحية أخرى ، فكأنها في حد ذاتها كانت «تجسداً» آخر للشيء الذي يمنعه من إدراك رامة : أو للوصول إليها أو فهمها ، فكأنه كان يتصل بها الاتصال البهائي ، بينما هو يتحرك نحوها باستمرار .

1

• هوامش البحث

(١) من فصل «إيريس في أرض حريمه» - حيث «ثيابه» الأسنانية هي حريمه رامة لطلقة بين الجميع ، مع هذا ميخائيل

(٢) رامة اسم موضع بالبادية قال وهو

لن طليل يبرله لا يسرهم
حسبنا وخلا له حسب قديم
وتحد قبل في شرح الاسم باللب ، رامة - مقول بين وبين الرمادة بقية في طريق البصرة إلى مكة - ومنه إنره وهي آخر ملاد بين عم وبين رامة والبصرة اثنا عشرة مرحلة . راجع لسان العرب مادة (رؤم) وشرح ديوان وهو ، طبعه دار الكتب المصرية

(٣) استعار بروت مثلاً - عوان «ذكرى الأشياء الماضية» من إحدى سوناتات شكسبير ، فيها

حيث أنظر لأفكار حلوة صادقة

استنصر ذكرى أشياء مضت

وأعط جويس ، اسم دولته الأنيرة الكبيرة «بطقة فينيجان» ، التي ترجم أيضا «بنت فينيجان من الموت» أو «جواره فينيجان» Finnegans wake من أحبه قصصه أيرلندية - فريكية ، عن بكاء حات تحت أنهار حائط ، وفي جواره يقوم (يعت) من بين الأموات . ويعني أصية يجتهد باسمه - ويدعي تم فينيجان - فاللا

ألم أكن صادقا في كل ما قلته لكم

سيكون مرح كثير في جواره «بطقة» فينيجان ؟

ولحسن روايات هينجواي حارويل عتارة ، من شعر جون دون . إلخ

(٤) الإشارة إلى المنصر البيرنطي وردت في مناقشة الأستاذ بدر نجيب لمسة الرواية في مدونة «مع النقاد» في البرنامج الثاني مع الدكتور صبري حائط ، والأستاذ كمال محمود حميد والمؤلف



فصول
فصول

مكتبة تبت مكتبة بو ط

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

رحمنا بكم في الصفحة مكتبة مديونية

بالسراى
رقم ٧

بالسراى
رقم ٦

بالسراى
رقم ٤

في معرض القاهرة الدولي الثالث عشر للكتاب
٢٩ يناير - ٩ فبراير ١٩٨١

خصم ٢٠ % بمناسبة المعرض



الدكتور نعيم عطية

الحرية ، ودفعته غاليا

وعلى شلش ديكارنى النزعة ، ينظر إلى الأمور
ويفلسها ، ويكتب بأمل من « الأنا العليا » ، على
أحر يقف على كتاباته القصصية طليانية ملحوظة ،
ويكسوها بالهدوء والإزنان ، ولا يطلب من لارله إلا
أن يتأمل ويحكم لنفسه بنفسه . وهذا فعل شلش
يطعم لكل رأى أو حتى خاطرة تدير لأبطاله أدلة .
ويقلع أدلتها بأدلة لمارفها . ويخلص إلى مسار لى
قوامه الفكرة الواضحة والفتاح شخصياته بما تفعل .
وهو يضع القدرى بدوره فى جرقأمل ، ولا يرج به
إلى عراطف معلقة واللغات ساحقة . إن السؤال
الدام فى قصصه على شلش هو لماذا ؟ ومن خلال
صوت ردى صقلته قراءات كثيرة يلقى هذا السؤال
فى أغلب الأحيان إجابة مفرقة

وتقوم قصصه على شلش بصفة عامة على راء
يحكى عن أحداث جرت له وشخصيات التى لها
وأوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة بعمره ،
مثلا فى قصته « مردوفة لها قصة » و « درورو » ، فإن
هؤلاء الآخرين يصلون إليها من خلاله ومن طريقه
فالقصاص كلها تحكى على لسان راءو ليس ثمة ما ينقل
أنه المؤلف نفسه ، بل إن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد
فى أكثر من قصة كما فى « بيتا القطر » و « صندوق
جيدى » و « سيدة من الفلبين » . فاللادة التى صُنعت
مما قصص المجموعة كلها هى عذوب عاشها المؤلف
ذاته . وقد يقال إن على القصص أن تبنى فلا يبدو
ظنه على كل صغيرة وكبيرة فى القصة . ولكن الحق
يقال أيضا إن هذا الروى الرصين . ذا التجارب

ذات يوم دار حوار عفيف بين جوجان وفان جوج . نظر جوجان إلى لوحات فان جوج وقال : « إن هذا
الظيان الذى فى ألوانك وعطورك ليس من الفن فى شئ . الفن هو أن تستبد الحقيقة فى حدوده . بعد أن
تكون قد بُعِثت من رعبها وسفورها ، فترفضها من أفرار الذكرى مسافة رقيقة . أما فان جوج فقد لار
وأجاب يقول : « إن الفنان إن لم يكتب الحقيقة ويعبر عنها فى بولتها ولها فهو لا يقدم لنا . ويندد صدى
هذا السجال المرير بين الفنانين الصلاحي فى عبارات لأدينا الكبير عى حتى فى مقدمة كتابه « عليها على
الله » ، حيث يزيد فيها رأى جوجان ، ويقول إنه كان بحاجة إلى أن يجد من صعد مصركى يستعطف عنده
الداخل إلى الكتابة عنه . وإنه فى « عليها على الله » إنما يكتب ذكرى لى فى هدوء وبعداً عن صرح أحداثها ،
وأنه طوال أن كان بها التجربة ويكرى بنارها لم يكن يقاها أن يكتب بها . أما وقد صار يكتب ذكرى لى
من بعد ، فقد أصبحت له الزلية واستقام فى بدء القلم كى يخط أحداث تلك الأيام على الورق

الاختصار والتسامى ، فهو لا يتقل إليك لواعبه
واحزانه كما لو كان يقول : وما فتيلك قمت يلقونى بلدا
كنت حُفِيتُ أنا ؟ إن اصدك من جديد بأن اسرد
بمنى . بل سأقدم صلا أدنيا بملأك بالشجن - وليس
بالأم - ويضع أمامك شئ احتمالات التأمل
ولطافته . وتربيع الأسر كله ، وكل لى كيف يكون
تم لا ذوا بالكذب الفصل غالبا من يكتبون . على
بمح الإنسان الحقيقة حقا ، أم أنها لا تميزه إن لم
تكن تعذبه وتورقه ؟ لا تخفى منى وأنت تقرأ قصتى .
فلست أنا إلا واحداً من طيور طويل بطول التاريخ
كله . ولكن فكر فى الوصح الإنسان بأسره لا
أريدك أن تحار إلى فى صراعى ، بل أريدك ألا تفقد
حيادك على الأخص وتقل عسرطن على ضيعة الحقيقة
التي نحبها ، ما دمت بدورك تقرأ كتب الأدب . مثل
ومثل سارتر الذى كان كل ذنب أتى فصحت يوما
لسباع محاصرة له . ففُتت حريق من أجل ألا تتوتى
« محاصرة من الحرية » . وقد عرفت - أكثر من كل
من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم يتعمون بدعت
فسرهم - ماذا تعنى الحرية حقا . إلى دفعت « نحن

بدأ بيده المقارنات كى تدل بانطباحتها الأولى
والعريض من أشراب على شلش فى كتابه القصة . إنه
بدوره يؤادر رأى جوجان ، فقد املت قصصه من
الظيان الذى تصادفه فى أغلب الأحوال القصيرة
لكتاباته المعاصر من الحد . إننا فى قصصه على شلش
لسنا متفرجين بعاصفة هوجاء أو دولة عاتقة ، بل
نحن نرشف كلياته فى جلسة عادية ممتعة . والذى يحدثنا
فى قصصه ليس العاطفة المتأججة بل العقل المادى
المتزن ، وأنت فى الواقع تستمتع بحديثه ، وتطمئن
إليه ، وتقر نفسك فى حضرة . وحتى عندما يحكى
عن تجربة هى عصب نفسها عشنة وضاربة ، يجردها
من كل أنيابها وأشواكها وهالها ، ويقدمها سهلة
سائلة مروعة ، وذلك كما فى قصته « عزيزى
الحقيقة » . فهذه التجربة التى تناولها بالعرض كثيرون
من قبله فى احتجاج وصراخ وتوهُج ، يقدمها على
شلش وقد طرد عنها قدر الإمكان ملابسها العنبرية .
بعض الألم إلى حال سيره فلا يورق القارئ
بكابوسه ، وتبقى ممتعة للفن بالتأمل الرصين . وإنك
لتكبر فى القصص وأنت تقرأ قصته هذه قدرته على

لإتسابة التايضة ، الذى يحكيها لنا بصفاة وثقة دون أن يحاول أن يفيطنا أو يخبرنا ، ليس ثقيل المثل على الإطلاق ، بل هو دقيق عطوف على القارئ ، كما هو عطوف على أبطاله ، يجهه أن يريح قارئة إلى أقصى حد أو على الأقل ألا يرهقه بلطوى لاسترجاله أى معنى غير طيب الأوجه والمجهرى للقصة . ومن أمثلة ذلك قصة «الباب» - وهى من أجمل قصص على شتى - يعرف القارئ منذ أول كلمة أن المؤلف يتحدث عن غير فى جنان «سجن» - ولكنه يصور «السجن» - وقصة «صندوق جدى» حيث يجد يقول : ثم أعتدت فى جلسنا ، وأدخلت أصابع يديها العشرة فى العنيفة بحيث بانت سمها الحقيقية . وتأكدت من أنها تصلح لرأس أكبر . ثم قالت عندما يكبر ستعرف لى هذه الطاقة وغيرها . ولم أكر من الإدراك وقتها بحيث أنهم مرمى ردها . ولم نشأ أن نستوضحها . حرصا منى على ثقلها بذلك . لكن أدركت المصطفى الحقيق للإجابة بعد بضع سنوات أخرى حين أخرجت عنه فى أخرى متروجة طافية مائلة من صندوقها وجدت منى أن أعطيا لزوجها لكن بضعها على رأسه قبل أن يتم . ونحن نقول للمصاص إذا كنت تحرص على لغة صمتك فى ذكائك . إلا تفق بذلك القارئ ؟ لقد فهم القارئ مبكرا ما تدنى هذه الطاقة ولما هى ، وما كنت بحاجة لتوضيح له ذلك . كما أن المؤلف فى بعض الأحيان يبدو معيا بالتفاصيل وعهداى وصفها . على نحو يبعث الدفء فى أسلوبه . لكنه ينسى ذلك فى بعض الأحيان فتأتى عبارته مسطحة مثلا قوله : حرصت جدى على لتطيته جيدا بعدة طبقات من الأغطية تنهى عفرش من الخمل اللين اللامع ، أرجواى اللون ، مزين بصور ورسوم زاهية جميلة . ألا يبدو وصف القرش بأنه مزين «بصور ورسوم زاهية جميلة» وصفا عجبا ؟ كان الأفضل أن يجرى فى شأنه ما أجراه فى القصة دائما «صندوق جدى» بالنسبة لأكراب الأنوبيوم «التي نُفِثَتْ على كل منها صورة سعد زهلول بنون أسمر كان» ، ناهيك عن بعض الأوصاف المباشرة الصعبة أيضا مثل : «عينها آسرتان كاسرتان» . لا حدودى من مثل هذا الوصف الأحدى أن يكون الموصف بالإيماء وإن كان المؤلف معص التشبيهات الحبيبة مثل قوله فى قصة «الباب» : «بعض القوي أصغر الخسة أو الخسة للسنفطين منا . وضع يده فى خاضعته وراح يمشى فى الشريط الطويل الخالى الذى يفصل بين صفى النائمى كان كمن يستعرض كنية سقط أفرادها

صرعى فى معركة خاسرة» . هل أن الرصانة والإتقان اللتين وصفنا بها أدب على شتى القصص يتحولان إلى نوع من «اليهود» و«المثقب» فى قصته «الحسر» وسيدة من الفيلين» ، إذ يطلب العقل على سباق العمل ، ويضيق عليه من يروعه الكثير . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصتين تحكى علاقة رجل بامرأة ، فإنيك علمس نوا أن هذا الرجل قد وضع حواظله كلها فى «اللاج» وراح يروى لنا عن علاقة مجدية ، لغير ما سبب إلا أن الرجل كما يقول فى قصة «سيدة من الفيلين» «يسطر حظه على مشاعره» . وهذا لقد مضى هو والبطلة المحبلة : «أكلان وبثريان وينثران» . وسريحا ما تقطع الميوط فتى تربط القارئ بالقصة ، «وعند نفسه يقول : «على أنا وهذه البحرية الفذبة والمسطحة ؟ آلاف الرجال يلقون بالآلاف النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة . ما الذى يريد القصاص أن يظله إلى ؟» ان على شتى فى قصته «مروقة طا قصة» يعرف القصة فيقول : قصة «مناها» حكاية أو حكاية تسلى الناس وتهدئهم . ولكن القارئ لا يجد فى كثير من قصص على شتى اللاهقة على على ١٩٦٨ ما يليه أو بعده . وقد كان هذا أيضا الانطباع الذى تعطينه من قبل روايته «عزف مفرد» (١٩٧٦) . على الرغم من بنائها لمواحد امتلات بكثير من التفاصيل التى أضحت لدائيتها غير ذات معنى أو أهمية بالنسبة للقارئ وعطف على شتى على شخصياته يتجلى فى قصصه كثيرا وهو فى قصة «دموع الرقيب عبد الفضيل» يكتب بحنان عن هذا المعلق المرحوب الخائب بين أسوار المعتزل . وقد ظل يحافظ على كرامته وصحته ويكتب بذلك حية وانجزا من الحراس والمساكين على حد سواء . لكنه عندما يهذه التفكير فى ووجه أم محمد ، التى شاركته حياة الكماح حتى وصل إلى رتبة الرقيب ، وقى مرض السرطان الذى يهش بدنها دون أن يكون قادرا أن يقبل من أجلا شتا ، حتى الدواء للمسكى ليس لديه ثم تجد الرجل الحيار ييكى إياها من الشخصيات القليلة لدى على شتى التى تكى . وبالمهارة المؤسفة ، الحارس الرقيب ييكى لماذا ؟ لأن كلا محين دوره . ألقته الأقدار أوصا ، ورمته إلى جب الأسود . على الآد أن يواجه الأثبات التى تحرق إدافته وتقتسه من هذه الحنة الطاحنة يخرج الرقيب ممزقا مهروما . ينصب إلى الزناوى يتر من المساجين نمن الدواء . لأول مرة يتخلى عن عتة وكرامته ، ويهبط إلى الدلة والمهانة وقى قصة «بنا القطن» نجد الآخ الذى جاء من أجل بعض المال طلبه من والده لكل تكاليف رواجه من خطيته وقد

حان موسم بيع القطن هذا الاخ عندما يعرف أن أباه فى ضائقة مالية تضطره إلى أن يبيع القطن بأعس الأثمان بينما اخته تستمر مدورها من نمر القطن ما تكل به مصاريف رواجها ، ينتهى بأن يعطى أمه الثلاثين جيبا التى أتى بها كى يعاون فى جهاز أخته وأن بالنسبة لمروقة فى قصة «مروقة طا قصة» فبدو من جديد يتشاق المؤلف وحنانه على شعور ص . لا سادية فى المعالجة ولا سحرية كل الشخصيات عولحت وببت محبة واحترام . وعلى الرغم من المروقة التى ذاقها المؤلف فى بحرت «الاعتقاد» فهو عندما يتنى واحد من الحرس والسجائين يكتب عنه قصة بذبح مربية وأعية حب عن الرقيب عبد الفضيل وقد عفى على شتى بأن يحدد لقارئة توارىخ كتابة كل من قصصه . مكيبها على أى حال يذكر السنة التى لئسب بيب القصة . وإذا قارنا قصصه بالنظر إلى تو ريجها نجد أن عام ١٩٦٨ يمثل قمة النضج والعطاء عند المؤلف . فإلى هذه السنة يتسمى أفضل ما كتبه وهو «عزيرى الحديقة» و«دموع الرقيب عبد الفضيل» و«الباب» . وهى ظروف كثيرا انجهداته القصصية اللاحقة . التى تنتمى بحسب توارىخها إلى أعوام ١٩٦٩ و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ . وقد تحدثنا عن قصته «سيدة من الفيلين» التى كتبها عام ١٩٧٦ أن قصة «فيلسوف ؟ هتون هادى ؟ لا أدرى بالضبط» . التى كتبت عام ١٩٦٦ فقد تحمل فيها على شتى من أفضل ميراث أسلوبه القصصى على ما أوصحناه من ربة والزنا . ولحأ إلى التجريب . متحدا من «اللامعقول» . المعتدل على أى حال . أداة لتشبيه قصته . وقد صحت من جراء ذلك بقدر من التوتر والمرواجنة على نحو يبدو دخيلا على المسار الأصل لقصة القصص . أما «حكاية صنديل الملك» التى كتبت عام ١٩٧٥ فيطبق عليها القول العامى «كاننا بأهمل لارحنا ولاجينا» . وتتبادل بكثير من الخبرة . ما الحدودى من كتابه مثل هذه القصة . ولا نجد مبرا واحدا لإضاعة وقت القارئ بها . ولا يهين للمؤلف عذر أنه لحأ إلى ما قد تصوره تجديدا فى الشكل . فليس ما فيها من تجديد بالذى يتأهل الوقوف عده . ولا يعرض القارئ عن الوقت الذى أضاعه لها لا طائل من وراءه . وتتبادل كل هذه التعجيبات والتزورات مجولو دور المؤلف الثلاثة «عزيزى الحقيقة» (١٩٦٨) و«دموع الرقيب عبد الفضيل» (١٩٦٨) ، «الباب» (١٩٦٨) .

عرض الدوريات الأجنبية

١- عرض الدوريات الإنجليزية



فكرنا لجوري غزول

الانفتاح الخلق على العالم لا يتم إلا من خلال
التفكير على «التحيز» التي لا تأخذها عادة الأخرى
الاعتبار لأنها ليست نموذج

مصطلح اسنوي

٢- دياكريتكس Diacritics (جامعة كورنيل)
تسمى العلامات الفارقة .

٣- جليف Glyph (جامعة جونز هوبكنز)
تسمى العلامات المصورة

٤- سيميوتيكس Semiotext (جامعة كولومبيا)
تسمى النص - العلامة

٥- سيميوتكا Semiotica (جامعة أدينا)
تسمى دلالة العلامات .

هذا بالإضافة إلى أن الدوريات الأخرى مثل
النقد Criticism (جامعة ويس)، والبحث
النقدى Critical Inquiry (جامعة شيكاغو)،
وبصطفها Poetics (جامعة أوكلاهوما)
والأجناس الأدبية Genre (جامعة أوكلاهوما)
النص الاجتماعي Social Text (جامعة وسكنسن)
ودورية اللغات الحديثة Modern Language
Notes (جامعة جونز هوبكنز)، تكثر فيها
المقالات السيميولوجية النحوية، ومصطلحات علم
الدلالة، علم يعد هناك منير نقلي لم يتصله مستوى
السيميولوجيا

تعتبر المقالات والبحوث السيميولوجية في هذه
الدوريات الأكاديمية بسنتين طاعتين، أولاهما
تشرب هذا النقد بالأسلية الحديثة بشكل يكاد يكون

قراءة النقد للعصر عملية صعبة وشاقة . وفي مجال
وصد الواقع الأدبي ، من رلوية الدوريات
الأجنبية . يتعين علينا ألا نكتفى بنقل محتوى مقالات
مبتزاة من مسيرها الثقافية ، بل نحاول قدر الإمكان
رسم خريطة الثقافة النقدية المعاصرة ، وموقع التيار
الطليبي منها ، حتى نمكن القارئ من التقييم الراعي
بدل الاتياع السطحي أو الانحياز الرافض
يضم النقد الطليبي بولج يكاد يصل إلى درجة
الغوص بالسيميولوجيا أو ما يسمى بعلم العلامات .
ولكن تسمى في عرضها هذا إلى عدم هذه الظاهرة
النقدية عبر طالات مختارة من الدوريات الإنجليزية .
ما السيميولوجيا ؟ وما دلالة هذا الغوص الجاهلي بها ؟
وأخيراً ما قيمة هذا التيار النقدي من منظور الوطن
العربي وحموم الإبداع فيه ؟

لو راجعنا الدوريات النقدية الإنجليزية لوجدنا
شهرها يتخلل من «العلامة» عنواناً له ، فمثلاً :

١- مايس Signs (جامعة شيكاغو) تسمى
العلامات .

في حركة النقد ، كما في جدلية العرفان ، لابد أن
يتمدد حتى تقترب ، فالاعتدال هو الخطوة الأولى في
اكتشاف الهوية ، وهو أمر لا يختلف فيه كل من على
من الغربية والنق أو الخلف والاضطراب ، أركان والتمتد
اللا أدنى . وهكذا تبدأ رحلة الاستكشاف في محافل
العرب النقدية ، لا لكن سائر ركياً أو لتبقى رواية ،
بل لتتحرر من السكونية ، عبر رحلة أفقية نحو
الأحر ، لبدأ رحلتنا الحقيقية والرحلة في أحضان
«السحر» برغل مترودين بأقوال مذكرونا وصور من
تراثنا لنقبل المادة الغربية المطروحة أمامنا ، ونستقرئ
انجاساتها ومعاييرها وشموليتها ، لكي نستفيد من
تجارب الآخرين عندما يكون هناك نقاط نحاس
أصيلة . وحتى طرح جانباً مرجعيتهم للتكثيرة مما
أنقصوا صياغتها وبرعوا في تسويقها

والانفتاح الأول عند مطالعة الدوريات النقدية
التألفة بالإنجليزية هو تفرد لها ، إذ يجد فيها دقات
غربية من المصطلحات والمفاهيم الحديثة ، وأساليب
منهجية ومعقدة في التعامل مع النصوص ، تجعل من

(أ) فيلولوجياً

الخطير في السيميولوجيا والسيميوطيقا هو «سيميو» اليوناني الأصل ، الذي يعنى «علامة» . أما الخطر في البيوية فهو لاتبني الأصل ، ويعنى بناء ، وهناك اختلاف آخر يأتي من الصغ المختلفة فالسيميولوجيا تنهى بالمقطع «لوجيا» التي تعنى «العلم» ، كما في أنثروبولوجيا أما السيميوطيقا فتنبئ بالمقطع «طيقا» وهي صيغة بنتية تشير إلى حقل معرفي ، كيميوطيقا وقياساً على ذلك نقول إن سيميوطيقا تعنى حقل العلامات ، وبصورة أدنى «حقل دلالة العلامات» ، في حين تدل السيميولوجيا على «علم العلامات» . أما البيوية فتنبئ بإتاء الرابطة المقابلة لللاحقة ، التي تشير إلى مذهب أو حركة فكرية ، كانهرونية أو الرومانسية ، وهي توحى في خلال صيغته بكون مدرسة فكرية

وقد جرى العرف في الأوساط العربية النقدية على تسمية السيميولوجية بعلم العلامة (أو العلامات) ، والسيميوطيقا بعلم الدلالة (أو دلالة العلامات) أو البيوية أو البنائية (ونادراً الفيكلية) وأحياناً بضم مصطلح السيمياء (أو السيمياليات) كل من السيميولوجيا والسيميوطيقا ولن يستقر مصطلح حتى يتداوله النقاد ويستخدمه الباحثون ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بمستقبل هذه المصطلحات المترجمة الآن ، إذ أننا في أول الطريق ، وإن كنت أرى أنه من الضروري لكل باحث يستخدم مصطلحاً مضطرب المعنى أو متعدد الدلالات أن يوضح في مقاله حدود المصطلح ومفهومه عند ، حتى لا سقط في التعبد النقدي على الطريقة العربية ، وحتى نتعلم من سلبيات تجربتهم

(ب) عملياً

بالإضافة إلى الفروق الفيلولوجية هناك فروق ترجع إلى الاختلاف في نشأة هذه المصطلحات الثلاثة ، وتعكس الفروق بين مؤسسيها واختصاصاتهم واهتماماتهم ، فمؤسس السيميولوجيا هو فردينان دي سوسير السويسري (١٨٥٧ - ١٩١٣) كان متخصصاً في علم الألس (أو علم اللغة) ، ومهتماً بعلم الأصوات الكلامية المقدرة ، ولا يجرى على القاري أن علم الأصوات أو الفونولوجيا فرع متميز بذاته ، لا مكانة قياس المادة الصوتية ، (على عكس الطاق مثلاً التي يصعب دراستها بدقة علمية لأنها وثيقة) . وقد ترك المؤسس بصماته على السيميولوجيين ، حيث إنهم يتميرون بدقه بحوثهم كما أنه يتركزه على اللغة اللسانية قد جعل منها معناه

في التعامل مع الأدب ، ويكشف عن جوانب من النص كانت خافية في النقد التقليدي ، ومحاولة في النقد البيوي إن هذا النقد يحملنا تتأمل من أدبية الأدب ، وعن الأسس للهجية (وليت الأسس السلطوية) التي تحملنا خلق على نص معين كونه «أدب» ويميزه عن النصوص الأخرى ونترك ما إذا كان هناك في مستويات القراءة والاستقراء مستوى معين يدل على أن النص المقروء نص أدبي أو مستوعب على الصعيد الأدبي ؟ وهل تكن أدبية الأدب في النص أم في قراءته لقراءة أدبه ؟

كذلك فإن هذا النقد الجديد يجر قضية علاقة النص بالثقافة والتحولات الثقافية ، أي أن هذا النقد يطرح قضية إنسانية مهمة جداً ، وبصورة خاصة للشعوب المتأخرة ، وهي علاقة النص بالبيئة الفكرية على الصعيد الفردي والجماعي . ولهذا أرى أن هذا النقد - بالرغم من عدم قدرته عملياً على تحطى صيغة البيوية - قد أعطى آفاقها ، وفتح أبواباً كانت موصدة . ولعل أبلغ تطبيق للنقد السيميولوجي جاء في مقال إدوارد سعيد في العدد الخامس من مجلة النص الاجتماعي (شباط ١٩٧٩) بعنوان «الصهيونية من منظور سيميوطيقي» حيث حلل جدي رسالة كيفية لتفويض القاري الأولى وتكليفه لعملية الطفل والاستئذان بل التحمس للعلاقات الصهيونية عن طريق بث أفكار في كتاب النص «مجرد» الاستعمار الاستيطاني . وقد كشف سعيد عن تعرض أدبية كرواية قاتل فيروندا لجورج إليوت ، التي أسهمت في تضييق الافتراءات الصهيونية في ذهن القاري من خلال سباق سردي محكم ، وأسلوب يائي يوحى بالطفالية ، وينطوي على رسالة أيديولوجية . وبممكننا أن نقول بلغة السيميولوجيا إن الكاتب حل المشكلة الأيديولوجية للرواية المذكورة . وإدوارد سعيد (جامعة كوليا) كجبرلوجيت (جامعة باريس) من النقاد الكبار الذين يستخدمون التحليل السيميولوجي للنصوص دون الوقوع في فخ مصطلحاته .

ومن الأول قبل الدخول في صلب الموضوع وعرض مقالات متارة في الدوريات الإنجليزية أن بين للباري الفروق بين ثلاثة مصطلحات جوهرية في النقد المعاصر ، تستعمل كثيراً وكأنها أوجه لعملة واحدة ، وهي :

Semiology	السيميولوجيا
Semiotics	السيميوطيقا
Structuralism	البيوية

وبممكننا التعبير بين هذه المصطلحات على أسس فيلولوجية (أو إيتولوجية) وعلى أسس علمية

تبعاً ، حيث يصبح النقد الأدبي وسيلة للتعريف أو الدعم ، أو التجديد لقولات ونظريات معقدة في علم الألس أصلاً ، فتعدو نظريات سوسير عن التحول التحويي ، أو نظريات تشومسكي عن التحول التوحيدي ، نقطة الانطلاق لبحوث نقدية أدبية والنتيجة المنطوقة لهذا الاتجاه هو أن «الأدب» ، كالأدب ، أصبح ثابتاً في النقد الأدبي وأثبت الدراسات النقدية الحديثة رخص الاكتفاء بالنصوص الأدبية وتصددها إلى أمثال فهداية عبر أدبية ، أو أمثال شبه إبداعية ، كقند السبيا ، وقد التفتيح ونقد النقد . وقد أدى هذا التثريب بدوره إلى التركيز على ظاهرة التوصل والتواصل بصورة عامة ، حتى إن شغل النقد المثالي الآن لم يعد المصنوع بالمعنى التقليدي ، أو الشكل والهيئة على نحو ما كان في الستينات ، بل أصبح هدف النقد عملية ذهنية هي الإدراك والتواصل بمحتوياتها المختلفة وكثيراً ما يسمى الناقد أو يتناسى خصوصية الأدب - أو وظيفته الشعرية كما سماها باكس - عند الدخول في متاهات الإدراك وإشكاليات التعبير عنه . وأخطر من ذلك أن يستطع الناقد عملية الإدراك ويحولها إلى مجرد عملية للاستيعاب ، ويحول عملية التواصل إلى مجرد عملية للتفسير

وببسيط بالغ يمكننا أن نقول إن النقد الأدبي بعد أن كان يمحور حول نشأة النص وعملية الإبداع عند الأدباء في الفكر الرومانسي ، تحول إلى المحور حول النص نفسه بعلاماته ومنظوماته وبنائه في الحركة الزمنية والنقد البيوي^(١) أما الآن فقد تحول المحور مرة أخرى حول القاري أو السامع أو المتلقي ومستويات استقراء رسالة النص الأدبي

ما السمة الثابتة التي تغطي على النقد العلمي هي النسب اللغوي وعدم الالتزام بتعريف المصطلحات من جهة وباشفاق ومحت مصطلحات جديدة . من جهة أخرى ، مما أدى إلى خلط عجب في ميدان محدد وواحد أن يعنوه بالعلمة وعلى سبيل الذكر ، استعمال كلمتي سيميولوجيا وسيميوطيقا ، أو البية والشمرة ، أو العلامة والرمز ، كمرادف ، حل محو يحمل المثالي للدراسات الحديثة الجديدة بشره وكأنه في برج بابل عصري ، يشهد فيه الباس المعنى وانعراط الله

وقد يبدو للقاري أن نقد السيميولوجي - كما يدعى البعض - ليس أكثر من لغو مشير وهديان مسر ، إلا أن هذا النقد ، بالرغم من ثورته وجماعه وصعوره عن طرح حلول مقبلة ، يشير قضايا جوهرية

تغطي كل اللغات الأخرى ، كلغة الإشارات ولغة الملابس الخ .

أما أبو السيميوطيقا فهو شارلز سولدر بيرس الأمريكي (١٨٣٩ - ١٩١٤) وكان تخصصه في العلوم الطبيعية والرياضيات ، ولكنه بحث وكتب في يقول كثيرة ، كالمنطق والسحر ويعكس فرع السيميوطيقا تعدد اهتمامات مؤسسه ، فهو عبارة عن حقل يتطابق جزئياً مع العلوم الإنسانية والطبيعية ، وموضوعه دلالة العلامات أو تفسير العلامات ، مما في ذلك العلامات البيولوجية المصدر ، والعلامات الثقافية المصدر فالسيميوطيقا تدرس تفسير الشفرات العربية (الجبرية) والشفرات المكتبة (الإنسانية) بعكس السيميولوجيا التي تنشئ في دراستها الشفرات التي لا تنسب إلى معنى مكتسب أو منظومة ثقافية

أما السبوية فتؤسسها المعاصر هو كلود ليفي- شتراوس القرنى (١٩٠٨ -) واختصاصه هو علم الأنثروبولوجيا ، وهوايته الموسيقى . وقد قام بدراسة موسوعية عن المنطق المطرق في بحث أنماط الميثولوجيات (في أربعة أجزاء) وطبق فيها التحليل البنيوي ، الذي أربط بينهما ، على ما يقرب من ألف خرافة ، في السبوية مبنية . أو اشتطاط مبنية . غرض الوصول إلى أقصى أعماق النص ، والكشف عن دروة المعنى الذي يكون بمثابة خلاصة جوهرية للمؤلف والمنطق الذي يطوى عليه النص . وقد حققت البهوية في مجال النقد الأدبي نجاحاً كبيراً على يد رولان بارت ومايكل ديهاتير وترينتان تودوروف ، ولكن من تعجب المعجب أن البهوية لم تؤثر فقط على ما جاء بعدها من نقد وفكر بل أثرت بشكل ملحوظ على ما جاء قبلها فصار الباحثون يقرأون في ماركس وغرويد قراءة ببهوية مستفزة ولا يدل هذا بالضرورة على إسقاطات . وإنما يدل على أن جوهر البهوية هو جدل تصاد ثنائي ، لجده له تجليات متعددة في صوص من مختلف العصور والخلفيات . وقد ترك ليفي- شتراوس آثاره على الدراسات البهوية التي تتميز بالمتعة المرنة . مما خلص النقد من الانطباعية التقليدية دون المساس برؤية الناقد الإبداعية ووظيفتها في إثراء البحث النقدي

السيمياء بين الماضي والمستقبل

لقد وصل الاهتمام بالعلامة وعلوم تعبيرها إلى درجة أن مطالب أسناد (في الأدب الروسي) من جامعة كاتيفورنيا بعثت الأبواب لشارل الحدد وحظو حصص في علم الدلالة ، على مثال لدانيل لا فيرير

يعوان «إصباح مكان السيميوطيقا» . في مجلة الاتحاد الأمريكي للأسئلة الخلفيين (تومر ١٩٧٩) ٥٧ ، يعرف كاتب المقال السيميوطيقا التي (أصبحت موضوع جدل وتنازع بين الأكاديميين وعالم جذب للطلبة والاساتذة الشباب) على أنها موضوع قديم مسى ، يتلقى الآن دعماً واحتماماً ، وهو يرجع السيميوطيقا إلى الرواقين ، ونصورة خاصة إلى كريسيو Chrysippus الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . لقد اهتم الرواقيون بكيفية تمثيل العالم أو تصويره «وقد أطلقوا اسم العلامة على كل ما يمثل شيئاً لوحيداً» ، ولذلك تعرف السيميوطيقا بأنها دراسة العلامات ، أي العناصر التي تدخل في عملية الاتصال بين مفسرين . لما ما يمكن أن يوظف للدلالة فكتب

الكلمة ، الجملة ، الإيماء ، الإشارة ، الصورة الفوتوغرافية .. الخ . وكل هذه العلامات لها ميزة خاصة ، فهي تمثل أكثر من نفسها ، وتدل على ما هو أبعد منها (يفصح صاحب المقال أن السيميوطيقا لا تدرس مادة معينة كما يدرس عالم البيولوجيا الكائنات الحية ، وإنما تدرس مواد مختلفة تدخل في علاقات غشبية أو علاقات ذات دلالة) . ويؤيد صاحب المقال بين موعين من السيميوطيقيين : السيميوطيق بالملعى العام ثم السيميوطيق بالملعى الاصطلاحي ، بالملعى العام يكون عالم البيولوجيا الذي يفسر إختصار وورق الشجر على أنه علامة تدل على وجود الكلوريل - باحثا سيميوطيقاً . أما بالملعى الاصطلاحي فالباحث السيميوطيق هو دارس عملية التصير أو الإدراك عند المفسرين ، إذ قد يدرس الباحث السيميوطيق عملية الربط التي يقوم بها العالم البيولوجي بين ألوان الورق ومعاصمه للتركيب الكيماوي للورق ، بحيث يمكنه أن يقوم ببحث سيميوطيق في مجال التصيرات العلمية ولكن ذلك مدر حالياً . ويتناول البحث السيميوطيق في الأنطب . العلامات المشفرة بالدلالة في شمره تقاية ما ، فقد يدرس الباحث السيميوطيق الكيفية التي تربط ما بين اللون الأخضر والتقدم وبين الأحمر والتوقف في إشارات السير الصوتية . أو يدرس كيف ولماذا يدل اللون الأخضر في اللغة الانجليزية على حالة غصية ، وهي الحمد حيث قال « اخضر من الحمد » في حين يقال في اللغة الروسية « أخضر من الغضب » ، أو قد يركز الباحث على دلالة رسم لشخص بوجه خضراء عند الفنان شاحال . ويؤكد صاحب المقال أن المصدر الأساسي في البحث السيميوطيق هو وجود عامل إضافي وهو المفسر ،

دلالة الإختصار على وجود الكلوريل قائمة بذاتها ، في حين أن إختصار الصوء في إشارات السير يكسب دلالة ويحققها عند وجود مفسر . فالسيميوطيقا - كما يقول صاحب المقال - ليست دراسة علامات فقط ، إنما دراسة كيفية تحقيق العلاقات السيميوطيقة المكتبة في الكون عبر مفسرين ، فعلم دلالة العلامات أو السيميوطيقا مشروع علمي

لقد أصر بيرس على أن العلامة تمثل شيئاً لكائن ما (حقق وإن كان هذا الكائن ليس أكثر من مجموعة علامات) ، في السيميوطيقا البهوية تمثل العلامة شيئاً ما لكيان محسوس ، ففريد الطيور في فصل التزاوج يدل على شيء محدد عند الجنس الآخر من هذه الفصيلة . وقد أشار صاحب المقال إلى كتاب رومان ياكيس «الانجاءات الرئيسية في علم اللغة» (يوروبوك ١٩٧٤) الذي يبحث فيه مسألة التشابه بين الشجرة اللغوية والشجرة الوراثية (تركيب الجينات) . ويستشهد كاتب المقال ، بعد ترجمته للسهب للسيميوطيقا ، إلى موضوع السيميوطيقا الأدبية ، ويقترع للعمل الأدبي من منظور السيميوطيق على أنه سق أو منظومة معقدة من العلامات ، مستشهداً بالباحث السيميوطيق السوفيتي يوري لومان ، الذي عرّف النص بأنه نموذج أو منظومة نموذجية ثابرة ، تتركز على التدرج أو لمنظومة اللودجية الأولية لرؤية الدم وحتى اللغة وأضيف للتوضيح أن لومان يقول إننا نرى العالم من خلال منظور اللغة ، وإن هذا المنظور يمثل النموذج الرئيسي الذي يشكل الواقع في أذهاننا ، ثم يشكل هذا الواقع التشكل في أذهاننا مرة أخرى من خلال الأدب أو النص أو نمادجه ، أي أن التشكيل يصبح مركباً على عمر يحدث منه إثراء مركب معقد في المعنى والدلالة

ويوضح صاحب المقال المفهوم السيميوطيق للأدب من خلال تحليل مقطع شعري من قصيدة «الستان» الشهيرة في التراث الرعوى لاندرو مارفيل ، فيبين كيف أن الأدب يكتف ويتركب الدلالات بشكل سق . وفي آخر المقال يحاول الكاتب أن يبرر عجز السيميوطيقا عن التطور في الماضي ، ما رعم من بذات متعددة عند الرواقين ثم القديس أوجسطين ، والفيلسوف جون لوك ، وميرس وموديس ، ولكنه يشي بأن الله السيميوطيق لن يتوقف هذه المرة ، بل ستكون الجامعات الأمريكية في الأعوام القادمة أقساماً ، للتخصص فيه . ويختم مقاله بالاستشهاد بالعبارة المقتبسة من



ونكي يصل القاري إلى موسير أو يصل موسير إلى القاري. فإن هناك عدة مستويات. وهذه المستويات لا يمكن أن تكون شفافة، أي أنها ليست ظاهرة إسناد اعتيادية، بل إنها محاولة لترشيح أدلة للقاري. ولذلك فإن الابتعاد عن النص السوسيري ليس إلا تقريباً لرؤية مفاهيمه من خلال رصد الخطية الفنية المركبة، أي وقع موسير على النقاد، وبصورة خاصة على المستويات الثلاثة المذكورة، الواقعة بين النص والقاري.

وقد يبدو للقاري أن في هذا الأسلوب بدعة جديدة في العرض والتقديم، ولكننا لو راجعنا تراثنا لوجدنا المقابل له: فكثيراً ما كتب مفكرون النصوص التي أعقبها الشروح ثم الحواشي ثم التذييلات^(١٧) كما يلي



وعندما يطالع نصاً مع شرحه وحاشيه وتذييله يستطيع أن يفهم بالإضافة إلى نصه وقعه عن غرائه التخصصيين. ولكن في تراثنا، تبق هذه المستويات واضحة، لربما بعضها عن بعض، من خلال استخدام منطق الأعداد الصحيحة، بد محدد أن سيقطعه على الصفحة، يمر بين المستويات المختلفة وربما أمكننا دراسة تراثنا من اقتراح تدرج من هذه النوع على الغرب وعلى أنفسنا لتسهيل مهمة النقدية المركبة، دون الوقوع في التبسيط أو التخييل. وقد حاول الناقد الفرنسي، إيفراري الشأفة، جانب

سجريد شميث ونصير دورة بروتيكس ستة أعداد في السنة، وتعرف نفسها بأنها مجلة علمية للنظرية الأدبية. وبمناخية تغير وثيقة التحرير قد أصدرت الدوريات عدداً خاصاً بمستقبل البوطيقا البيوية، ومنه اخترنا مقال لوتغان الذي سنعرضه بعد عرض مقال دورية دياكريتيكس.

السيمولوجيا

عنوان المقال الذي اخترنا لخاص مجلة دياكريتيكس (شتاء ١٩٧٩) استعراضي: «هل صحيحاً سوسير بعد البيوية؟» وهو يرحي بهاية البيوية، ويتساءل عن إمكانية استمرار السوسيرية بعدها وبأي شكل، أي أنه يسأل على افتراض أن البيوية قد استهلك طاقتها، وهذا موضوع متداول، ونخصيص عدد ديسمبر ١٩٧٩ في دورية بروتيكس لمستقبل البيوية يؤكد أن هناك ظاهرة انحصار للحد البيوي، كما أن هناك في الأوساط النقدية موجة أخرى تسمى نفسها أحياناً «بـ» بعد البيوية «لأنجانباً به» والتعكيك البيوي «بـ» وإن كانت تتجه إلى الآن في إثارة الغلبة العديدة، مثلاً عملت البيوية ضد الشبهات، لكنها مع ذلك، ظاهرة مستقبلية لا يمكن تجاهلها في النهاية.

والمقال الذي نعرضه هو عرض شامل، في ذاته للسوسيرية من خلال تحليل كتاب ظهر حديثاً في الأسواق عن سوسير في سلسلة المفكرين المعاصرين، وقد قام بكتابه جوناثان ككر (أستاذ النقد في جامعة أكسفورد)، وصاحب مؤلفات عدة في النقد البيوي، أهمها البوطيقا البيوية). وعنوان الكتاب فردينان دي موسير^(١٨) وبالرغم من أن الكتاب منشور في سلسلة تستهدف القاري غير المتخصص فإن الكتاب نفسه، كما يقول صاحبه المقال، يقدم سوسير للبندى وبقيته في نفس الوقت للقاري المتطلع. وحتى نهم المستويات المتشابهة، والأصوات المتداخلة، التي تشكل المقال، لابد لنا أن نميز بين ما نقوله صاحبه المقال ماري-لور ريان، وما يقوله جوناثان ككر صاحب الكتاب، وأخيراً ما يقوله موسير. ويمكننا أن نوضح ذلك بأن نقول إننا حصل إلى سوسير من خلال عرض مضمون في عرض آخر. وإذا أضفنا عرضي الخالص يكون القاري قد وصل إلى سوسير من خلال ثلاثة مستويات من العرض كما يلي

لورد، التي يفتحها موسير الباحث السيمولوجي كتابه «أنس نظرية العلامات» (١٩٣٨) ولطمان الجميع، فإن تأمل العلامات لن يبعثنا عن الواقع، بل على العكس، سوصلنا إلى قلب الواقع.

ولأن نتفرغ إلى مقالات خفيفة في السيمولوجيا والسيموطيقا والبيوية، مختارة من دوريتين نقديتين دياكريتيكس وبرتيكس^(١٩) ونود أن أقدم للقاري نبرة تمهيدية عن الدوريتين الهامتين دورية دياكريتيكس فصلية، وقد أنشأها قسم الدراسات الرومانسية في جامعة كورنيل في عام ١٩٧٠ وهي غير منفردة، لأنها تخصص في نقد نقد، وفي تغذية التيارات النقدية، ونادراً ما تعرض للنص الأدبي مباشرة، وإن كانت تنهم بالطبيعة الأدبية، وتقوم بمقابلات مع كتاب أو سيمياليين أو نقاد كبار. وتتميز هذه الدوريات بما يسمى «مقال - عرض» Review article، وهو المقال الذي يعرض كتاباً أو أكثر، ولكنه من خلال العرض يستعرض خلفية الكتاب وأسس النظرية، والظاهرة الأدبية التي يشتغل بها، كما أنها تتميز بسمة طريفة، وهي اهتمامها واستخدامها للنصوص التفسيرية، كالتصوير والزخرفة ولعن الطباعي والخطوط البيئية، مما يجعل الدوريات نابضة بالشكل.

تعرف دياكريتيكس نفسها بأنها دورية النقد المعاصر، وأنها منبر لنقد النقد، من خلال التقدير الواعي لكتب مهمة وهي تشجع على الرد على المقالات المنشورة. وتفتح باب المعارضة والمناظرة على صفحاتها. وهي تضم نقاداً كباراً بصفة محررين أو مستشاري تحرير. وهنا أن نذكر في هذا السياق أن اثنين منها هريان، هما إيباب حسن المصري. وديوارد سميد لمسطحي. ومن هذه الدورية اخترنا مقالين رُفعا عن سوسير وآخر عن إيكو

أما دورية بروتيكس فقد أنشأها توي فان ديك في سنة ١٩٧١ وبشرها قسم الدراسات الأدبية العامة في جامعة أمستردام. وهي تختص عن دياكريتيكس بكونها ملتزمة بمحد نظري معين، يمكن تلخيصه بحو النص وقعه، وإن كان يتعدى الضوابط إلى منطق النصية النص ونظرية النص إلخ، ولكنها مجلة دورية ليست مفتوحة لكل الاتجاهات والتيارات النظرية على عرار دياكريتيكس، التي يمكن أن نطلع فيها على آخر ما توصل إليه النقد الأدبي الغربي أو الماركسي، وقد استفاد فان ديك مؤخرًا (١٩٧٩) من ثاسة تحرير بروتيكس، وخلفه في وثيقة التحرير

ديريدا ، استخدام أبعاد الصفحة في تقديم نص والتعامل معه من خلال الرد والتشريح النقدي ، داعماً القارئ إلى قراءة مترجمة للمقن والشرح والتعليق ، ودت في كتابة «هوامش الفلسفة» (ماريس ، ١٩٧٢)

وأعتقد أن فلسفة هذا النقد المتبادل التركيبي ترتكز على أن النص لا يمكن فهمه واستيعابه إلا من خلال فهم وضعه على القراء واستيعابه . وأريد أن أؤكد أن هذا النقد لا يستعصى عن القراءة المباشرة للنص ، بل إنه يضيف عمقاً للقراءة المباشرة التي لابد منها

والآن لنرجع إلى مضمون مقال ريان في عرض كتاب كثر عن سوسير بعد أن تعرضنا لشكله أو بنيته في هذا المقال غير المكتوبة بين أوجه ثلاثة لسوسير : سوسير الألسي ، وسوسير السيميولوجي ، وسوسير الأدبي ، أي أثر سوسير في علم الألسر والسيميولوجيا والأدب . وهي تتعامل مع كانه نصي ، أو صاحب مذهب ، فتحاول أن تبين أوجه التناقض والمضاد في عقيدته ، كما تسبها ، فتراجع شيئاً إلى ما كتبه كثر ، وأحياناً تتخطاه للتعامل مع سوسير مباشرة وتحاول صاحبة المقال أن تقدمنا بأن أتباع سوسير في الألسية قلة ضئيلة أما في السيميولوجيا فتتبدل به بمرس ، فلم يبق لسوسير مكان إلا في الدراسات الأدبية ، المقل الأخير لتسمية اللغة . فكأنه لقال نحاول بشكل تحليل ونفسي الطعن للمذهب في أسطورة سوسير واستنساخه الحلال وهذه التراتل .

(أ) سوسير والألسية :

تفند صاحبة المقال رأي كثر في أن سوسير هو أبو الألسية الحديثة ، وترى أن الزوجي ، لمفاهيم سوسير جاء من قبل ياكوبس وليي - شتراوس ورولان بارت رئيس من جانب علماء اللغة (وأضيف أن الإعلام الثلاثة يمزجون بترغيم الجارية والمفاهيم بالشعر والأدب) . أما شتايات سوسير الشهيرة

اللغة (vs) الكلام

المدال (vs) المدلول

التزام (vs) التزام التعاليف

مهي لا تنطوي على التناظر وإنما على التباين . فلو أخذنا مثلاً علاقة المدال (أي الكلمة صوتياً) بالمدلول (أي مفهوم الكلمة ذهنياً) وجدناها علاقة احتمالية

حد سوسير ، وهذا - كما تقول صاحبة المقال قد دفع كثيراً من الباحثين إلى الفصل بين المدال والمدلول ، وتركيز بحثهم على المدال ، وهو الوسيط المسمى في الاتصال اللغوي ، ولذلك راجت فكرة اللغة بوصفها شكلاً أكثر من كونها جوعراً . وتنطلق صحة سوسير من أثره على دراسة الفونولوجيا أو علم الأصوات الكلامية في خط متواصل ، يبدأ بكتابة «دروس في الألسية العامة» (وهو مجموعة الملاحظات والمحاضرات التي سجلت وجمعت وحقت من قبل طلابه) ، ويمر في بحث «دائرة براغ» ليصل إلى بحث تشومسكي في التوليد الفونولوجي ، ولكنا لا نجد له أثراً في نظرية تشومسكي في التركيب

وما نرى إليه صاحبة المقال هو أن سوسير لم يكن له أثر محسوس إلا في طرح واحد من الألسية (الفونولوجيا) ، وترى أن التذكير على الصورة المسموعة (المدال) في الدراسات اللغوية بسوسير قد أدى إلى تكريس قدرتها في التحكم في علاقة المدال بالمدلول . وهذا ما سمى بالتحيز السوسيري للصوت ، وأدعى بدوره إلى عدم التعامل مع العلامة كعلاقة بين عنصرين بل إلى حضور العلامة لعنصر واحد وهو الصوت

وتشير صاحبة المقال إلى أن صمت سوسير عن المرجع في تعريفه للعلامة ، واكتفاءه بالتحدث عن الصوت المدال ومدلوله الذهني ، قد حذف الواقع اللغوي من نظريته . ثم تستطرد قائلة : إن مقولة سوسير عن العلامة بتكوينها من دال ومدلول لا تفسر تعدد للعان للفظ واحد ، وتعدد للمدلولات للذهنية لدال واحد ، فهو لم يستطع أن يدخل في حساب التردد ، أي وجود أكثر من دال لمدلول ذهني واحد . ونحن نضيف من ثرائنا أن مشكلة الأعداد في اللغة ودراساتها من منطلق المدال والمدلول مشهورة في تعديل كثير من المعارف عليه ، ففي الأعداد مخصص للمدلول للدال ويقرر عليه في آن واحد ، وهي حالة غريبة تعكس صبر الدال في التحكم والسيطرة ، وإمكانية الانقلاب عليه ، حتى عند الخضوع له . وربما توصلنا من خلال دراسات ألسية - أدبية إلى المعنى الأعرق للاستخدام المفرط للأعداد عند التصديق والشعراء الثوريين .

(ب) سوسير السيميولوجي

تشكك صاحبة المقال من خلال عرضها لكتاب كثر عن سوسير في مقولة سوسيرية أخرى ، وهي أن اللغة منظومة أو سق نظامي ، وتقول إن صحة ذلك

لم تتحقق ، وإن المحاولات التي قام بها السيميولوجيون ، بما في ذلك دراسات ليون - شراوس ، لم تنجح إلا في اكتشاف منظومات في حقول معينة من المعرفة وليس في اللغة ككل . فبدلاً من استنطاق البحوث السيميولوجية أن تكشف عن الوجه البشري لعلاقات القراءة ، وبحيث كذلك في الكشف عن ترابط المصطلحات اللغوية بشكل منظومة ، ولكنا مازلنا بعيدين عن اكتشاف علاقات بين هذين النقطتين أو المنظومتين إحداهما بالأخرى . وأود أن أوضح في هذا السياق مفهوم المنظومة بعض الشعرات في اللغة فإنه - كما تقول صاحبة المقال - لا ينطبق على اللغة التي تتغير باستمرار ، فيضاف إليها المفاظ الجديدة ، وتطرأ بعض الألفاظ القديمة ، دون تغير العناصر الأخرى . ولذلك تقول المكتوبة إن اللغة ليست منظومة من العلاقات كما ادعى سوسير ، بل مجموعة من العلاقات ، أي أنها نسق مفتوح

وتضيف صاحبة المقال أن سيميولوجيا سوسير قد خلقت إشكالات أكثر مما تسهلت في تقديم الحلول ، فلفظ قال سوسير إن السيميولوجيا ، أو علم العلامات ، يمكن أن يدرس من منظوريين متكاملين : العلامات اللسانية والعلامات اللا لسانية . فقد دعا سوسير إلى دراسة العلامات البشرية اللا لسانية وشعراتها الانصائية لكي يلقى منها ضوءاً على الظاهرة اللغوية اللسانية ، كما أنه قال إن اللغة اللسانية هي النموذج لكل العلاقات السيميولوجية التي تربط بين العلامات . ونأسف صاحبة المقال لإنحصار الشعرات أو لغات الاتصال اللا لسانية للنموذج اللغوي - اللساني ، وتجاهل كل ما لا يمكن حصره إلى النموذج للفصل ، حتى إن السيميولوجيين ما عدوا يتممون إلا بالعلاقات الاعباطية Arbitrary ، وأهموا دراسة الشعرات ذات العلاقات الارتباطية Motivated . وتستشهد صاحبة المقال بكثير الذي يقول إن العلاقة الارتباطية تدرك بسهولة وليس فيها أي غم للباحث ، في حين تحتاج العلاقة الاعباطية إلى تفسير وإلى تأمل منظومة العلاقات التي تكسبها قيمة ومعنى .

وسأقدم مثلاً من حدى للتوضيح عندما نرى علامة تحمل صورة أطفال في الشارع ، يدرك أن المراد هو الاحتراس لاحتياهم وجود أطفال في المنطقة ، فالصورة تدل بصورة مباشرة على الترمي إليه ، ولا يحتاج هذه العلامة إلى جهد التفسير أو التعليق . أما إذا كانت العلامة صورة أحمق متعطفاً

الإنجليزية يسمح بالترجمة . ثم يضيف العود موضحاً : دور السيميوطيق (١٨) . وسعال يعرض فكر اميرتو ايكو الايطالي ، وهو من رواد العقل السيميوطيقي ، من خلال مواجهة كتابين له أولهما نظرية سيميوطيقية (١٩٧٦) (١٩) والآخر : دور القارئ (١٩٧٩) (٢٠) ونرى كيف أن عنوان المقال يمزج بين عنواني الكتابين مولداً

ونظرة القراءة : دور السيميوطيقي ، والعبارة من التلاعب والتوليد هي دفع القارئ إلى الإستفراء . أي دفعه إلى القراءة السيميوطيقية . وعادل كاتب المقال ولم يأت ، أن يظهر التوتر والتناقض بين نظرية ايكو ، وقراءة ايكو التطبيقية . ويسمى صاحب المقال في وضع ايكو ضد ايكو ، لا ليكشف من خلال هذه المواجهة تفوق النظرية أو التطبيق ، بل ليكشف نقاط الضعف في كل من ايكو المنظر وايكو القارئ .

ويبدأ صاحب المقال بتعريف كتاب ايكو الأخير على أنه محاولة لتقييم القراءة السيميوطيقية (٢١) (الاستفراء) . مضيفاً أنه من الكتب النادرة التي تتعامل مع هذا الموضوع المهم . والكتاب الآخر الذي حالج بإقتناع هذا الموضوع هو كتاب جوناثان كلفر البويطيقا اليهودية ، ١٩٧٥ . ويقول صاحب المقال إن موضوع القراءة قد سبق أن طُرح على أنه التعامل بين لغة النص والاستعداد الإدراكي للقارئ . إلا أن كلفر قد كشف عما للقراءة النقدية من أبعاد متبعة ومتواضعة عليها ، يمكن دراستها واستنباط نتائجها ، فالقراءة تختطف عن اللغة في أنها ليست استعداداً فطرياً . لما التفاد العاديين فيقصرون القراءة على معنى النص . وهذا التعريف للقراءة مقبول في سياق غير سيميوطيقي ، حيث لا يميز بين النص كمنظومة للتعريف الموضوعي وبين النص كرسالة للتفسير الشخصي . ثم يستطرد صاحب المقال ويقول إنه حتى عند الفيزيائيين ، كما يعمل السيميوطيقيون ، نجد أن تعريف منظومة النص في حد ذاته يتضمن عصبه

عن الفرح ! فتصبح الغاية من إنتاج الدلالة لا لغرض تمثيل الواقع بل لغرض الإنتاج نفسه : سلسلة لا متناهية من إنتاج العلامات والدلالات

وكذلك ترى صاحبة المقال أن سوسير قد أصبح بطل الطلبة الأدبية ، لا لصفته ، بل لقدرته على خلق أسطورة اللغة . اللغة القادرة الفاعلة الخلاقة إلا متناهية الخ .. أي أن مجاز سوسير لا يعتمد على طمسه بل على خرافته كما تقول صاحبة المقال وهي تمزج مجازاً إلى كونه عصري التفكير ، فهو قد ركز على ثلاثة مفاهيم : المنظومة والعلامة والنسبة ، وهي سمات التفكير المعاصر . وسوسير ليس رائداً في هذا ، فهذه المفاهيم المعاصرة وردت في فكر فرويد ودركهايم ، ولكن سوسير حققها في نظريته اللغوية . وقد جاءت على لسان الفنان براك عندما تحدث عن التكيفية فقال : أنا لا أؤمن بالأشياء وإنما أؤمن بالعلاقات . ونسباً تشير صاحبة المقال إلى تيارين جديدين في الفنانين المعاصرين : كوسموسية ، فقد لحظي تشويكي السية في نظريته عن النمو التوليدي عندما كشف عن وجود النسبة والاختلاف بين اللغات على مستوى البنية المطبوعة ، أما على مستوى البنية المتصفة فاللغات واحدة . وقد أدى هذا الكشف إلى دفع جورج استاير إلى شركات سماء ما بعد بابل كما أن هناك جماعة أخرى تمثل تياراً رافضاً للتصور والتفكير على اللغة في الفلسفة والأدب والنقد

ويبدو لنا من قراءة هذا المقال عن سوسير أن هناك دلائل ردة ضده ، يرى بدايتها في عملية تشكيك في الفكر السوسيري وتمكيك له ، ولكننا لا نرى البديل الذي يجعل الباحثين يتصرفون عنه ولا بد أن تتبع عملية التفجيد عملية تحجيم وتشكيك في سوسير ، في حد ذاته ، انحداب على له ، إذ سبق سوسير إطاراً فكرياً يصعب التخلص منه حتى عند اكتشاف حدود مفراته وتناقضاتها . وأود أن أصيب أن صاحبة المقال كثيراً ما تنظم سوسير ، هي تحكم عليه مرة من خلال قراءة ضيقة لقاعبه ، أو مرة من خلال ما يقوله السوسيريون ، وقد يكون سوسير بريئاً مما يتهمون .

السيميوطيقا

عنوان المقال الثاني الذي سأعرضه من دورية دياكرونيكي يبدو غامضاً عن عمد ، فقد يقرأ : نظرية القراءة ، أو قراءة النظرية ، والتركيب باللغة

(الذي يشير إلى الإحتراس في نظام السير) فتصيرها محتاج إلى اكتشاف منظومة علاقات تبرز استعمال الضوء الأحمر المتقطع كدال للظهور الإحتراس بولا يتم هذا ، إلا بدراسة الضوء الأحمر غير المتقطع وعلاقته بالضوء الأخضر والأصفر ، بشكل الكل منظومة يكتب في كل لون دلالة من علاقته ، أو بالأحرى من تباينه عن الألوان الأخرى . فصورة الطفل ، كاشرة ، هي علاقة يحمية واضحة ، وتكاد تكون بدئية في علاقتها بالطفل ، أما إشارة الضوء الأحمر المتقطع إلى الإحتراس فدلالته تنبع من تباينه واختلافه عن إشارات الضوء الأخرى . فالعلاقة هنا بين الدال والمدلول مبهمة . وعلى العموم لا يتم اتباع سوسير السيميولوجي بالعلاقات الارتباطية ، على عكس اتباع بيرس السيميوطيقيين ، الذين يتممون بالعلاقات الارتباطية والاعتباطية ، حيث إن بيرس قد أخذ في اعتبار ثلاث علامات :

الصورة Icon : وهي تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة تشبيهية ، كدلالة الرسم على المرسوم

المؤشر Index وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة سببية ، كدلالة الدخان بالنار

الرمز Symbol وفيه تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة اعتباطية ، كدلالة الضوء الأحمر على التوقف

أما كل لمسمى العلامة الأخيرة (الرمز بالنسبة لبيرس) بالعلامة الثامنة ، ويرى أنها موضوع دراسة السيميولوجيا . ولتخلص صاحبة المقال (أيها من سوسير فوطها إن أفكار بيرس أنسب من أفكار سوسير في دراسة العلامات : لأنها تتعامل مع تعدد الدلالات وتعدد الشفرات ، ومع المجموعات بالإضافة إلى استنقادات (جم) سوسير الأدبي :

ترى صاحبة المقال أن سوسير ، على الرغم من صير أفعه وخطاً مقولاته ، ظل طليعاً في النقد الأدبي ، لأنه يتركبه على أهمية الدال ، ويحكم في المدلول والمقصود من المرجح ، قد عزز الأدب وموقف روده من الخيال وإيمانهم بسحر الكلمة وقسمة اللغة ، في الفكر السوسيري فتصبح اللغة حائلة قادرة على الإبداع ، كما تكون الدلالة متفصلة

فصول

تفسيرية ، ومن ثم عقد البحث السيميوطيقى كثيراً من هبة موضوعية

وستقد صاحب المقال إيكو لأنه يقول ، من جهة ، إن النص لغة متكاملة تسمح بقراءات لا متناهية ، ويؤكد من جهة أخرى أن النص حدث معين ورسالة متميزة عن غيرها ومتواصلة مع الأدب واللغة . وأود أن أعلق وأقول إن هذه المقدمة عن ازدواجية النص : النص بوصفه لغة والنص بوصفه حدثاً ، تستحق إلى دهرى القارىء المطلع ثنائية سوسر من

اللغة (VS) ≠ الكلام

البنية (VS) ≠ الحدث

وهي تمهيد لمعرض ازدواجية إيكو ، إذ يدخل صاحب المقال ، بعد ذلك ، في صلب الموضوع ويقيم إيكو بأنه يتأرجح بين معاملة النص من حيث هو لغة متعلقة لما حدد معين من المعاني (كما ورد في كتابه الأخير عن دور القارىء) ، وبين رفضه لحصر معاني النص وتوجيهه في عدد معين من القراءات (كما فعل في كتابه السابق عن النظرية السيميوطيقية) . ولكن المفارقة في أن إيكو يناقض إيكو نفسه

ويعرف صاحب المقال نظرية إيكو السيميوطيقية بأنها استقراء لا متناه ، يضاف إلى ذلك أن إيكو يرى أن السياق الثقافي للنص لا يحدد المعاني ، لأنه لا يمكن تعريف الإحراز الدلالي إلا من خلال تعريف للأحرف السائلة ومظامها ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال تعريف قسّم للشارف عليه ونظمه وهكذا ، فكل أداة تعريف في هذه السلسلة تصبح مرحلة لإعادة تنظيم مستمر في عملية التعريف . وهذا يعنى من الترجمة العملية أولاً أننا لا يمكن أن نحيط بمعنى النص ، لأن معانيه لا متناهية ، وثانياً أنه لا يمكن أن نحصر المعنى في النص ولغة الخاصة

ويصيف صاحب المقال أن نظرية إيكو تعتمد على التمييز بين نظرية الشفرات (أو منظومة الدلالة) وبين نظرية الاتصال (أو إنتاج الدلالة) ويرى إيكو أن الأولى تسبق الثانية ، فكل اتصال أو إنتاج دلالة لابد أن يستمد وجوده من منظومة دلالية أوشفرة والشفرة ، بتعريف إيكو ، تشكيل استقطابى آلى لوجيات ثقافية متعددة . وهذا التشكيل سمو من خلال المازسة والتكرار ، فالشفرة ليست بية ثابتة ، وليست قانوناً طبيعياً ، وإنما هي حدث له وظيفة تاريخية وعليه ، فلقراءة دور حياض في تعديل

الشفرات . ويرى إيكو أن الشفرة عندما تستند طاقاتها وتتشبع بقراءات مختلفة ، تصبح قابلة للتعدد والتغير .

ولود أن أعلق هنا على أهمية ما يدعو إليه إيكو وخطورته ، فهو يحل محل الشفرة شيئاً متحركاً مرناً يمكن تعديله أو تحويله من خلال إشباعه بالتصيرات . إذ بعد تعدد المعنى تواجهنا مرونة الشفرة ، مما يقصد ، بل يكاد يفتنى ، الأسس الثابتة في التحليل السيميوطيقى . ويمكننا أن نشبه مراسل النقد للمعاصر كنص من تحليل شكل إلى تحليل بنوي ثم إلى تحليل سيميوطيقى كالتطور من المهتممة الشفوية إلى المهتممة البصرية ثم إلى الصيرفاء بحركيتها . ومع أن هذا التطور مهم ، لأنه يسجل أبعاداً وحركية النص ، فإن أدوات التحليل مازالت قاصرة عن التكيف والتعامل مع هذا التصور الجديد للنص

ويذكر إيكو ، كما يقول صاحب المقال ، على دور النص الإبداعي في جدلية التحولات الثقافية وإثراء الشفرة . ويؤكد إيكو أن النص الإبداعي يتسم بالغموض والافتقار للدلالة ، لأنه ينتهك الشفرات للشارف عليها ، فيجذب ضموغه الانتباه إلى مستوى تعبيره ^(١٠) ويجلبه من مجموع الدلالي الانتباه إلى حضوره ، وبذلك يدفع القارىء إلى استكشاف المعنى ، وإلى محاولات تفسيرية جديدة ، مما يثرى الشفرة ويغنى الثقافة ، ويؤدى إلى التحول . وهنا يوه صاحب المقال بأن القارىء الذى يسميه إيكو هو القارىء العادى وليس القارىء التخصصى (وهذا عكس ما يقوله كلر ، الذى يتفق مع إيكو في تغير أحرف القراءة ومواضعها وشماتها ، غير أنه يرى أن ذلك لا يتم إلا خلال قراءة واعية نقدية ، أى من خلال النقد الأدبى) . ويشير صاحب المقال إلى شفرة في تعريف إيكو للنص الإبداعي ، إذ لو كان الإبداع مجرد انتهاك للشفرات للشارف عليها ولأحرف القراءة - كما يقول إيكو - لأمكن لكل نص - بقراءة دون الرجوع إلى أحرف القراءة - متجاوزاً الشفرات أن يكون نصاً إبداعياً .

ويوضح إيكو الأمر في كتابه «دور القارىء» ، يرسم تحليطى للأعمال الذهنية المعقدة التى يقوم بها القارىء في عملية القراءة . ويرى إيكو أن أهم عامل في القراءة هو موضوع النص ، أو ما يسمى بالمفاعل النصى ، الذى يبحث القارىء على اختيار إطار معين لقراءته ، حتى يحقق قراءة محددة دون أن يصل في الاحتمالات اللا متناهية . ويبدأ القارىء بعد هذا الاختيار الأولى للإطار ، يبدأ باكتشاف السياق

السردى ومطلق التسلسل الروالى ، وهذا بدوره يدعو إلى توقعات تؤدى إلى التكهّن بالآلى ، وهذا التكهّن يكون مبنياً على تجربة القارىء وإطلاعه الثقافي كما ترتبط هذه التوقعات والتكهّنات بالأحداث عباد القارىء . وعليه ، أى ، قد تكون إسقاطاً فالفقراء عند إيكو أكثر من رد فعل للبيات النصية إنما عملية وسيطة في إنتاج بيات النص

ونضيف نحن أن ما قلناه هذه الدراسة ، عن كتاب إيكو ، هو أن القارىء قد أصبح عنصراً مهماً لا في التفسير فقط بل في التشكيل (تركيب الشكل) ، ومن ثم في التحولات وإبداع لمعوص جديدة . ويبدو التناقض واضحاً في فكر إيكو عندما يجادل من جهة أن يرى في القراءة عملية اختيار لا حصراً لا إمكانيتها ، وبين القراءة كعملية يتحكم النص في صيرورتها إلى حد ما . ويبدو لنا ضعف إيكو النظرى عندما يعجز عن التمييز بين صيرورات التفسير ، فهناك تفسير ممكن ، وهناك تفسير المتعمل ، وهناك تفسير مرجح ، وهناك تفسير مقنع الخ ولا يمكن التعامل مع هذه التفسيرات وكأنها شيء واحد . أما ضعف إيكو التطبيق فيرجع إلى قصور تعريفه للقراءة ، فهو يرى فيها تحديداً مسعوى ، بله تكهن منطل ، أو سردى ، أو إسقاطى . وهذا التعريف يعجز عن شرح التبعة الحسية والفوران الذهني الذى يحصل عند قراءة نص إبداعي . وربما عزو غلث إيكو ، في النصى لهذه النقطة ، إلى تعامله مع نصوص عرضها الاستلزام التجارى والتسليّة الرخيصة ، كالفصص البوليسية والكتب الخزية . نرى ماذا يكون لهذه وتعميقه للقراءة ولو انطلق من نصوص ثورية ٢١ البسيوية

ولأن معرض مقال يورى لوتمان الأستاذ في جامعة تارنو في دورية بويتيكس (ديسمبر ١٩٧٩) بعنوان «مستقبل البويطيقا البسيوية» ^(١١) ووتدّ من رواد النقد في الاتحاد السوفيتى ، وله مؤلفات عدة في نظرية الإبداع ، ومقاله يتحد شكل رسالة موجهة إلى رسل ، ودست لأنه لا يود أن يقصد نفسه بدراسة أكاديمية متكاملة عن البسيوية ، وإنما يريد أن يسجل بعض خواطره وملاحظات حول الموضوع ، رداً على التساؤل المطروح عن مستقبل البسيوية ويبدو من مقاله أنه يستعمل البويطيقا البسيوية كمرادف للبويطيقا السيميوطيقية وهو يعسر لتصور النقدى للمعاصر ويرجمه إلى تغير جلدوى في مفهوم النص ، وبصورة خاصة مفهوم وظيفة النص ، في السابق الثقافي العام

النظرى لدهانها - هي لا تدل على مرحلة تطور وري
على مرحلة مصوح تستخدم في التناقضات لتعجير
طاقة تحويلية في السيرة النقدية

المعى : إنه المكان السيميوطي الذي تتفاعل
وتتصارع وتتوحد فيه شعرتان مولدتان للمعى
قالتص الإبداعي أغنى من اللغة اللسانية ، ولا يمكن
محاكاة في لغة فقط ، ولهذا يرى أن التناقضات لا
تخضع لها وإنما تحفظ مصورها

ويرى لوتمان أن لقص وظيفتين رئيسيتين هما نقل
المعنى وتوليد المعنى . فالوظيفة الأولى (النقل)
تتحقق عندما يكون هناك حد أدنى من التوافق بين
لغة الأديب ولغة القارئ (أي بين شعرتيهما) ، أما
الوظيفة الثانية (توليد المعنى) فتتحقق من خلال
البنية . ويرى لوتمان أن مجموعة النصوص المحفوظة في
اللغة ما يمكن قسمها إلى باين - النص الإبداعي
والبيتا - نص (وأصعب موضحة أن البيت - نص هو
النص النقدي أو النص الفارح ، أي النص الذي
يكون موضوعه نصوماً أخرى) ولكل منها بنية
خاصة . ومن الخطأ أن يوصف البيت - نص كما
يوصف النص الإبداعي .

ويستطرد لوتمان ليقول إن تاريخ البحث النقدي
للمعاصر قد بدأ باكتشاف معنى وهو أن النص
الإبداعي يشكل الخطأ في اللغة الثانية أو الإضافية
لنص روائي أو غير روائي القدر العالي ثم اكتشاف ما يلى
أن النص ليس لغة مضافة إلى لغة ، أو شفرة مضافة
إلى شفرة ، بل لغة مركبة بلغة أخرى ، ولا يمكن
الإحاطة بالنص من خلال إحاطة بلغته في حالة
انصاف ، بل يتعين الإحاطة بالنص من خلال
تفاعل هاتين اللغتين . ولذلك يرى لوتمان أن النص
كما يولد في اللغة (اللسانية) يولد من لغة (شعرية)

ويرى لوتمان من ملاحظته للأطفال أن التعلم
ليس إلا استيعاب نصوص في الوعي . وبما أن النص
الإبداعي يتميز بوضوحه ويحتاج إلى تفسير فإنه يمثل
نوعاً من الطاقة الإبداعية التي تحرك الجهاز أو
البكاتيرم السيميوطي في الفرد والمجاعة ، ومن ثم
يتوصل لوتمان إلى أن الثقافة البدعة ، أو الثقافة -
النص كما يسميها ، هي الثقافة التي تتميز داخلياً بتعدد
شمري

ومع التامل في المقالات الثلاث الأخيرة تضح لنا
أن المقال الأول يحاول أن يزعم سطوة سوسير
الفكرية ، وأن الثاني يحاول أن يبين تناقض إيكو
الفكري ، والثالث يرمى إلى طرح أهمية التعدد
الشمري . وقد تبدو هذه المحاولات وكأنها تظمن في
البيرة من خلال جذب انتباهنا إلى ظاهرة التمكين
والتمديد والتعدد في اللغة ، إلا أنها ليست مهاجمة
للبيرة وإنما مهاجمة للتطبيق الدوجياني أو التخصيص

ويشير لوتمان إلى أن أحد الأركان الأساسية لمفهوم
النص قائم على أن النص تجسيد ، أو تجل ، للبيئة
القوية في مادة ما . هذه اللغة هي أصل النص
وحاميه معناه ، ومن ثم يلعب النص دور إظهار
البيئة ويرجع هذا المفهوم إلى تميز سوسير بين اللغة
والكلام ، وإلى نظرية الاتصال ، حيث يعامل
النص وكأنه حلقة وصل ، وظيفتها تلعب جهر للمعى
الذى يسبق النص إلى المرسل إليه . ويشير لوتمان إلى
الدراسات التي قام بها النقاد في الاتحاد السوفيتي
انطلاقاً من هذا المفهوم ، ثم يسجل اعتراضه أو
محفظه على هذا التصور ، ذلك لأن الباحث لا ينظر
في هذا التصور إلى النص بل عبر النص ، فيصبح
النص نوعاً من التمويه لنقل البنية . ويرى لوتمان أن
هذا المفهوم يهدم الصراع التقليدي بين الشكل
والمضمون وعيه ، إلا أن المضمون في هذه الحالة
يصبح البنية التي توجد مجردة وتتحقق في النص
ويضيف لوتمان أن تعريف النص على أنه تجسيد لمعنى
يخرج النص برجعنا إلى الموقف النقدي الذي حاربته
الشكليات الروس ، وهو موقف النقاد المجهليين الذين
يروون ل النص تعبيراً عن جوهر يسمى خداج النص .
ويؤدى هذا إلى دراسة الشعر على أنه تعبير عن ثقافة أو
نصر أو شخصية ، في كل هذه الدراسات يصبح
النص أداة لدراسة ما هو أبعد من النص نفسه .
ويشكك لوتمان في هذا الاتجاه ويزعم أن لا يخل من
بعض مبادئه

ويؤرخ لوتمان لنسوية الحديثة ليقول إن
الشكليات الروس يتركزهم على النص واستقلاليته قد
حولوا منظور النقدي من الخط المجهل إلى الخط
الكاشفي ، ولكن مدرسة براغ ، التي تلاحقت فيها
النسوية الروسية بنظرية سوسير ، قد حولت مفهوم
النص من مادة مستقلة إلى مادة تعبر عن اللغة وتنفذها
النظامي . وأبرز نالده جمع بين النسوية والشكالية
هو رومان ياكسن ما يرى لوتمان

ونتيجة هذا التصور - كما يقول لوتمان - هو همتا
لنص على أساس أنه يحمل في ثناياه لغتين . ولذلك
لا يمكن الإحاطة بالنص من خلال وصف إحدى
لغاته (ووجه لوتمان أنه يستعمل اللغة هنا بمعناها
الشمري أي : معنى الشفرة) . ويرى لوتمان أن للمعى
في النص يكون حصيلة التناكب والتفاعل والتأرجح
بين شعرتيه . ولذلك تكون احتمالات التعبير في
النص الإبداعي أغنى مما هي في النص العامدي دى
الشفرة المفردة . إن النص الإبداعي لا يخلط
معنى وإنما يولد ، فهو أكثر من وعاء محض

• هامش البحث

1. يرى الكثيرون أن النسوية ليست إلا امتداداً
ومحاولة تغطية نقدية للنصوص الزمرية . انظر
لمزيد من التفاصيل إلى كتاب جيمس بون باللغة
الانجليزية «من الزمرة إلى النسوية» (بيوروك ،
١٩٧٢)
2. James Boon. From Symbolism to
Structuralism (New York Harper and
Row, 1972).
3. Edward W. Said. «Zionism from the
Standpoint of its Victims», Social Text, 1,
No. 1 (Winter 1979), 7-58.
4. Daniel Laferrière. «Making Room for
Semiotics», Academe: Bulletin of AAUP, 65,
No. 7 (November 1979) 434-440.
5. سبق أن عرض الأستاذ «داني كازولا مقالاً مختاراً»
في الدوريات الأخيرة في العدد الأول من
«مصول» (نوفمبر ١٩٨١) ٢٨٧ - ٢٩
6. Marie-Laure Ryan. «Is There Life for
Saussure After Structuralism?», Diacritics,
9, No. 4 (Winter 1979) 28 - 46
7. Jonathan Culler. Ferdinand de Saussure
(New York Penguin Books), 1977, coll.
«Modern Masters».
8. أدب هذه الملاحظة إلى مقال مطروح للأستاذ
أحمد عبد
9. William Ray. «Reading Theory The Role
of the Semiotician», Diacritics, 10, No. 1
(Spring 1980) 50-59.
10. Umberto Eco. A Theory of Semiotics
(Bloomington Indiana Univ. Press, 1976).
11. Umberto Eco. The Role of the Reader
(Bloomington Indiana Univ. Press, 1979).
12. Jurij M. Lotman. «The Future for Structural
Poetics», Poetics, 8, No. 6 (December 1979)
501-507

ب - عرض الدوريات الفرنسية

الدكتورة هدى وصفي

ets ortant ey
ore i'stan su kist o,tha
np t ver yimp

واستمر على ذلك ومنا طويلاً فإن فرنانييه Fontanier كان أول من تبنى إلى ذلك ، فأراد أن يصل بين « بسمه تروپ (أي الصورة الفكرية) حيث تم الاستبدال على مستوى المثال على أن يظل للتدول واحداً ، وبين الصورة التي يتم فيها الاستبدال على مستوى التدول ويظل المثال واحداً

وبين القول بأن المجاز استثناء (كما هو في النظرية الرومانسية) ، حددت محاولات التفسير ، فقدم ليكر ترميزاً لهذه الفكرة ، وكذلك صبح هانان وهربر وروسو . فقد رأى ليكر أن التوبيقات الأربع الخاصة بالمجاز (وهي الاستعارة والمجاز والمرسل والمجازفة) إنما هي وسائل أساسية في التعبير ، وأن الأمم استعملتها منذ قديم الزمان . أما نيتشه فهو يؤكد أن اللغة مجاز ، وهو لهذا يجعل من الاستعارة السمة الأساسية للإنسانية ، فهو يسمي الإنسان «الحبران الاستعاري» أي صاحب القنطرة على بحث الاستعارة

وبعد أن استعرض فرودوروف النظرية الكلامية الخاصة بالاستعارة بوصفها استثناء ، والنظرية الرومانسية القائلة بأن الاستعارة هي القاعدة ، راح يعرض ما يسميه بالنظرية الشكلية ، وهي النظرية التي تحاول أن تصف الظاهرة اللغوية في ذاتها ، وفي إطار مقطع زمني محدد . وقد كان ريتشاردز أول من لاحظ أن الاستعارة إنما هي «عمل معاني» ، فاللغة الأساسية لا تبحث سلباً (وإن لم يكن هناك داع للقول بالاستعارة) ولكنه يتراجع إلى المستوى الخلفي بين اللغة الاستعاري ، وبين عيش المعين ثمرة علاقة تكافؤ ، وهي العلاقة التي درسها في إسهاب وليم ميون في كتابه «بنية الكلمات المركبة» ، معبراً بذلك أول نظرية عن توحيد المعاني المختلفة والواقع أن هذه

وي جلد المقال التي ينقسم إلى أحد عشر مقطعاً ، يبدأ بتدوروف ملاحظة عامة ، ألا وهي ثمة النظر بمبدأ الإهتمام الخلفي باللغة ، بعد تروپ من الإجمال لهذا الجانب . وهو يدل على ذلك من خلال مقولة نيتشه : «الصورة اللغوية ، أي جوهر اللغة» .

وتعود كاتب المقال إلى التماسي لذكر أن الصور البلاغية منذ شهبون تعرف بشيء خارج عنها ، أي بتعبير من الممكن أن يحمل مكانها ، فهي تنظم تحت نظريات استبدالية ، تبتم بالتساوي بين مدلولي ، أحدهما نصلي والآخر مجازي . وقد استمر الحال على هذا المثال في النظريات الحديثة ، فهي تعد الصورة المجازية من المؤلف أو من للمبار ، ولكن هذه النظريات تواجه عدة اعتراضات ، إذ ما الانحراف ؟ والانحراف من حاداً ليس لكل صياغ لغوانته الخاصة ؟ فهناك السياق العلمي ، والسياق الصحفي ، والسياق اليومي ، على أن هذا لا يعني أن فكرة الانحراف في الصور ليست ذات فعالية ، بل يعني أن هذه القضية قد لا يكون استبدالها ذا بال من الناحية الصلبة . ولذا نجد أن هناك من يخلو هذه النظرية الآن ، من حيث إنها لا تصلح على مستوى التشرح ، ومع ذلك فقد تؤدي واجباً على مستوى الوصف

وقد حاول أوسطو أن يعرف الصورة لا على أساس من فكرة استبدال تعبير مجازي بتعبير حقيقي ، بل على أساس ظهور معنى مجازي على عمل للمعنى الحقيقي . وإذ اتت هذه الفكرة قد اختلط الأمر بها

قد يبدو عرضنا في هذه المرة متعلماً ، وذلك رغبة في تقديم بالوراء غطف الاتجاهات الواردة في السوريات الفرنسية ، والوراء بالوراء الذي قطعناه على أنفسنا في المرة السابقة

١ - وانطلاقاً من هذه الرتبة كانت جرحنا في بعض المقالات التي تناول بطرق مختلفة إنتاج الدلالة في الشعر . وقد وقع اختيارنا على ثلاث مقالات نشرت في مجلتي «العالم» و«نظرية الإنتاج» التي ، في أعداد مختلفة بأفلام «تودوروف» و«هرمان» و«دوريجولو» . لقد شامل الثلاثة من كيفية توليد المعنى في الشعر . وفي مقال بعنوان «المجاز المرسل» ، حاول تودوروف أن يبين العلاقة بين إنتاج المعنى والوسائل الشكلية ، أي كيفية استخدام بعض الصور المجازية في إنتاج المعنى الشعري

أو على عنصر الاقتصاد أو المصمت ، أو في تلك المساحة السلبية التي تنول نتيجة للتجاذب بين قطبي الشعر (الاتصال والاستمتاع) . ومع ذلك فقد وسعنا أن نقرر أن الحلة تكمن في طريقة طرح التساؤلات ، وفي التمسك وراء تفهم ما هو مبهم ، ومن ثم فيما نستطيع أن نسميه بالتناول العلمي للأمور

٢- في العدد ١٦٦ من الحلة الأدبية (نوفمبر سنة ١٩٨٠) مقال بعنوان «الحظوظ والمواقف في الاتجاه المادى التقدمى» بقلم الدكتور محمد فوزى ، الذى يحول تحرير الصفحة الأدبية في حلة «الإنسانية» ، والذى نشر دراسات مهمة عن بلزك . وهو يطرح في هذا المقال تساؤلا عن كيفية الاستفادة من معطيات الاتجاه المادى في النقد ، وما إذا كان اعتناق مذهب بدته من شأنه أن يؤثر على حطاء النقاد ، أم ذلك - على العكس - يترى بغيره النقدية وبعبارة أخرى ما المواقف وما الحظوظ في هذا ؟

يضى كاتب المقال ليهامل عما إذا كان إيمان بربريس Barberis بأن جعل وسائل الإنتاج جماعية هو المحور الرئيس لكل تنمية أفضل في المجتمع - عما إذا كان ذلك يصلة أقل فائدة من برديش Bardoché على التصدى بنقد بلزك ، وأبشما عما إذا كان اعتناق فوزى بدته نفس المبدأ يعنى أن كل طرح للتضام لديها مثائل ، وما إذا كان اعتقاد أن أوربسلد أن صراع الطبقات هو محرك التاريخ يظل من شأن الدراسة الخاصة والجديدة التي قدمتها من مسرح هوجو «الملك والمضحك» ، وما إذا كان اعتقاد ميزان أن انظم الرأسمالية قد بليت يعنى أنه غير قادر على التحليل الجيد للأمور ، أو أن أرواجون - الذى كان له في الماضي موقف سياسى معين - لا يستطيع أن يتفوق استغلال الروايات للفرق في الرومانسية ، وأنشأها بما إذا كان من اللازم احترام مبادئ معينة لكي نصح دراسة أى إنسان لرواية وأصين بجازيه Bagazet . إن ضيق الأفق هذا في مجال النظر إلى الأدب مرجعه إلى بعض الأفكار السياسية التي تحاول إيديولوجية بعينها أن تلصقها بالاتجاه المادى للنقد . فهل صحيح أن هذا النقد بطرح - كما يقولون - في عمره للأعمال الأدبية أسئلة لا نستطيع مع الحقيقة ؟ كأن يقولون بلزك أن برمس ما وصف به من أنه روايات كاتوليكي ، ويقول عن نفسه إنه روايات وكاتوليكي مما . فهل هذا الادعاء من الحقيقة في شيء ؟ الواقع أن من يقرأ لوروايك يستطيع أن يتفهم من موقفه هذا ، إذا أن فكرة الحقيقة تتردد كثيرا في أعماله الروائية ، في حين لا نلاحظها في أعمال مثل «الكوميديا الإنسانية»

بلزك ، أو «الرواجون ماكلر» ، أو «البحث عن الزمن الضائع» ، ليروست ومن ثم فإنه من الصعب ألا يقال إن فوزياك لم يكن روايتا كاتوليكي في الموت نفسه . وعلى العكس من ذلك نجد «روجيه إيكور» يحاول في أعماله البحث عن حلول يوتوبية ، على نحو ما يظهر في أحلام بطل روايته : «إن كان الزمان ...»

ويعرض فوزى فلتين بولسونا تابعين للمذهب ديمى معين ويربطون في تغيير الظروف الاجتماعية دون اللجوء للوسائل المادية ، لذلك لا يتشأ مع لوروايك ، وإنما يصير الإنسان إليه بعد ، وأصل الفاضح - كما يقول فاليري . فالتضاء الشاعر ليلزك أو المصور بيكاسو أو الممثل جولي - كورى إلى حزب ما لم يخل من قيمة عملهم . وقد تعجب جولي دون أن تكون نسبته واحدة . وقد أضحى أرواجون عروفا عن إعجابه باريسى (التي للزمت) وكفويل المسحى (التصديق) وسان جون برس (الجمي) . حتى بعد أن لوروايك / سيجن / أبيض أعماله (إيدان الحرب العالمية الثانية) ، لم يخلع أرواجون عن المباشرة بإعجابه ببلزك بوجهة حتى نهاية الليل . ومن ناحية أخرى نجد كتابا مثل سميتون ، ينجح نجاحا متقطع النقد ، ولكنه لا يخطى بالقدر حتى قبل النقاد الجادين ، وذلك لسبب اعتبارات أخرى : أن نجاح كتاب أو إعجابه أمر له دلالة ، ولكن ليس معنى ذلك بالضرورة أن لهذه الأدبية هي التي تحدد هذه النتيجة أو تلك . ويجب فوزى هذا للزمت ، ويطالب بتقييم هذا الأدب الصغرى من جهة أنه يحمل سمات اجتماعية ، فليست الكتب ذات القيمة الأدبية هي التي تتوزع بالضرورة أكثر من غيرها

ويشرب فوزى مثلا على ذلك : قصة «فلاح من باريس» التي كان جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى يندم عجزه اليوس ، إذ لم يزد ثورتها بعد ثلاثين عاما من صفورها عن ألف وخمسين نسخة ، وفي حين تعد «أسرار باريس» لوجين مودرواية لها مكانها في :

١- التاريخ الاجتماعى ، وذلك بالنظر إلى الآمال التي أسهمت في خلقها .

٢- تاريخ الاشتراكية . حيث إن ماركس وضعها .

٣- التاريخ الأدبى : إذ أنها كانت سبا في إبداع فكور هوجو «الزساء» ، وإبداع بلزك «عظمة المصليات ويوسه» - كل ذلك

بالرغم من فقدان «أسرار باريس» القيمة الأدبية

وعنصر فوزى إلى أن تلك أعداد الصحاح المتبادل هو الأفكار المسبقة ، أو ما يسميه «الحظوظ» ، فهو يرى أن النقد علم ، وأن الاتجاه المادى في النقد - من ثم - من شأنه أن يثرى حطاء للنقد . إنه لا يشجب محاولات الانتماع بكل جديد في عالم الفكر ، هناك نقاد ماديون يستخدمون مسج التحليل النصي ، وآخرون يلجأون إلى المسج البنى ، وهم - بهذا ودك - يضيفون إلى ما لديهم معطيات العلوم الحديثة . وليس من الضروري إحد أن يتوافق في الاتجاهات لكي تتفق ما هو جدير بالتدقيق و كل عمل . والدليل على ذلك أن الذى كتب أهم مؤلف عن الكوميون الفرنسية (فردي البروتياريا) هو المخرج الكاتوليكي هنرى جيهان (أصول الكوميون) ، ويعتقد فوزى أن أفضل سجل معاصر له كان لوروايك مودياك ، ولم يكن صحيحا معتقاً مثله المذهب المادى

وكذلك يرى فوزى أنه من المؤسف أن يجد أحيانا بوعاً من الفهم يقع على الذين يجهلون إلى اتجاهات مختلفة للاتجاهات المرفوعة . وذلك ما أشارت إليه جريدة «المرصد» عندما تول لويس فاكين بولوا : «لقد دفع هابيا نحن القزامة السياسى» . وكذلك لم يشر التيفريون في فسبح رحيله إلى أى من أفلامه ، وجسر بالذكر أن النقد الأدبى لم يذكر باهتمام أفضل المروايات الفرنسية المعاصرين - أندريه سبيل - بسبب ميوله للملحمة ، وأنه لم يأخذ حقه من الاهتمام إلا عندما انضم إلى أكاديمية جرنكور . والأشقة بعد ذلك كثيرة . ويدل فوزى على أن الحزبية تسيطر على النتائج الأدبى . ويقرر أن الأمر لم يكن كذلك في الماضي ، فقد رأينا كتابا ماديين يتحسون بلزك الذى أهل أنه موالى للملكية والشرعية ، والذى نفس الطبقة العاملة من حاله (فما هذا بعض صفحات من «الفتاة ذات العيون الذهبية» و «المشركاى» . هذا في الوقت الذى يجد فيه إنجلترا قد إستشاط غيظا من رولا ، على الرغم من أنه استهدف رسم الحالة الاجتماعية لأسرة كادحة في عهد الامبراطورية الثانية . ونحن نساءل هل في تفضيل الطيفية على الواقعية ما يفسى رولا من حلة الأيدي الأدبى ؟

ذلك بلاشك غير وارد . ودليلنا لأعمال النقدية التي قلدها بول لافرج وريوس ولرطيل وميزران (بالرغم من موقف زولا من الكوميون والبيوك والنظرية النظرية)

ولك لوروايك فوزى أن يترك على أنه من الأمور المعينة في حل الخلف أو الخلف ، أن يربط أحكامه

تشغل يشق لأزمنى للعلامات ، وذلك من شأنه أن
يشي الصورة المرئية للكتابة ، ويمن على القراء من
مختلف الاتجاهات

وقد ذكر فرانتس - اعتياداً على أن الأشكال
الجمالية تمر عن رؤية للعالم - أن لفهم هذه
الأشكال يربط بين تطور التصوير الحديث ، (حيث
يلجى استخدام العمل كل أثر للمصر الزمى) وتطور
الخيز الأدبي الذي يحاول كسر تنابع السياق والتعاقب
الزمى لإيجاد كل عنصر تاريخي ، وذلك لخلق عدم
لأزمنى مشابه للمرافقة ، وهذا كله يعكس حالة عدم
الاستقرار إلى ترميز لإنسان المعاصر

وقد كان لهذا الموقف صدى في الكتابات التي
وصفت نفسها بأنها كتابات عشوائية ، (أو
«الكتابات المفقودة») والتي تدرت فيها الرغبة في
خلق لغة متحررة من القيود ، وذلك عن طريق
اختراع ألفاظ أو تركيبات لغوية وأشكال كتابية غير
مألوفة (مثل «بوسيه» هذا الاتجاه) ويبدو هذه
الكتابات المفرقة في ترميزها كأنها تتعامل مع العلامة ،
لا من أجل المعنى الحرفي أو المقصود ، بل من أجل
خلق حيز مختص في اللغة بالعالم المفسوس ، وقد
نصبت هنا أنه لا ينبغي رفض هذا الاتجاه بحجة
المفوض ، لأنه في الواقع ليس إلا مجازاً ، علاوة
الحاجة بين المنظور منه والمنظور إليه هي الحالة النفسية
المواحدة في كل

الموسى ، وإن العلامات اللغوية تستطع - بوصفها
علامات اعتباطية - وصف ما هو وماى ويكافئ

وقد ذهب تودوروف في مقال له بعنوان «للشغل
إلى الزمى» إلى أن هناك بدءاً لغوياً قد أعمته
لبيع ، ألا وهو الجهد «الكتابي» ، واستناداً إلى
أعمال لـ «لوريجور خان» الذي يعد أول محاولة كتابية
رمزاً للرغبة في تحقيق الإيقاع وتصويراً لتجريد ما ،
فإن تودوروف يفترض أن العلامة والمرمى قد مران
بتحقيق في اللغة العظيمة والصورة الكتابية ، ولكنها
بوسعها أن يجادلا الأماكن ، فالكتابة تضع للزلى
والكتاب في خدمة العلامة ، وقد أشار «بيليت»
إلى ذلك ، وذهب «كوكبة» إلى أن نظام العظ يحل
عن نظام الكتابة ، وأنها تمر من المرحلة الأولى إلى
المرحلة الثانية بواسطة مجموعة من التجريدات ، من
شأنها أن تجعل معتد - على عكس ما قيل - أن مبدأ
التجربة اللغوية يحل محل مبدأ التجربة الكتابية ،
فالكتابة ليست تصوير للكلام ، ولكنها تحويل له ،
وهي في النهاية وسيلة للسان للترجمة عن نفسه ، ومن
ثم فإنها علامة على الكلمة المنفردة (أي محاولة لربطها
بعلامتها) كجهد مجرودا اللغة ، الأقل والرأى ، عن
الصورة التي هي «مجرد يحمل معنى» يربط بين المنظور
الظاهري والمنظور الوقعي ، ويفرض - نتيجة
لذلك - تنابع الباقي ، فتجد أن الصفحة - أحياناً -

المقدمة بحروف ميامية معينة ؛ فهو ينادى بنقل تلك
الخرافات «الالتزام بالواقع المطروح على الفكر» ،
ألا وهو العمل الأدبي في جوهره ، ولذلك تتحرر
الدراسات الأدبية من مقومات كثيرة ظلال من أهمية
عطائها ، ولا سيما - كما يقول تودوروف - إلا أن نأمل
في مستقبل أفضل للنقد ، من ثم في مستقبل أفضل
للإنسان

٣ - بعد نصي لبيع «لاوكون» من أهم
التصورات النظرية في النقد الأدبي ، وقد قام جوزيف
فرانتس بتجديده في «محلة نظرية الإبداع» تحت عنوان
«الشكل المكاني في الأدب المعاصر» ، ويرى لبيع أن
لوريس الإدراك الإنسانية والطبيعة الحسية لوسيلة التعبير
من شأنها تحديد الأشكال الفنية ، فحين لا تنلق
الوحة مثلاً تنلق القصيدة ، والعكس صحيح ، وبما
أن العلامات المستخدمة في التصوير والشعرية (أو
حركية) ، فإن الوحة - من حيث إنها تشغل
حيزاً ما - لا تستطيع إلا تصوير الأشياء الموضوعة
بعضها بجوار بعض بواسطة علامات موضوعة بنفس
الطريقة ، في حين أن الشعر - من حيث هو فن
الأصوات التي تتابع في الزمى - يصور عن طريق
التعاقب السردى ما هو متتابع في الزمن - ومن ثم فإن
بيع يرفض الشعر الوصفي ، وكل محاولة لبناء نظرية في
الأدب تأخذ بلكان في الاعتبار ، وقد انتقد «مردو»
ذلك بقوله إن الشعر ليس فناً سماعياً ، على عكس



فصول

مجلة النقد الأدبي

• • سعدنا أن تلقى من السادة القراء ملاحظاتهم على المجلة من حيث
مادتها وإخراجها ، وما يعين لهم من مقترحات تساعد على تطويرها نحو
الأفضل .

(التحرير)



البنك العربي الأفريقي الدولي

مفتاحك إلى أسواق العالم



أصبحت البنوك وسيلة لتحقيق الأحلام عندما ترغب
في اتمام مشروعاتك وصنفتك بنجاح فانت في حاجة إلى
بنك مثل

البنك العربي الأفريقي الدولي
• خدمات متطورة تقابل رغباتك المتجددة
• مستشاري البنك يقدمون لك أفكارهم لترشيد
قراراتك الاستثمارية والتجارية والصناعية

المركز الرئيسي : القاهرة - وكالات ومكاتب للبنك :
سيبوريك - عمان - الخرطوم
المسوق : بيروت - أبوظبي - دبي - الإسكندرية - قريش
بنك البحرين العربي الأفريقي
بنك عمان العربي الأفريقي
بنك موريتانيا العربي الأفريقي

الرسائل الجامعية

■ عن العملية الإبداعية في القصة القصيرة

إعداد: شاكِر عبد الحميد سليمان

مقدمة

الضروري القيام بهذا البحث الذي تعرض له باعتصار شديد في هذه الصفحات .

١- البحث أو الكتاب

اشترك في هذا البحث أكثر من خمسين كاتباً اشترطنا ألا يقل الانتاج المنشور لأي منهم عن عشر قصص قصيرة ، كما اشترطنا ألا يكون قد مضى على نشر آخر قصة لأي كاتب أكثر من سنتين ، وقد رتب على ذلك أن تضمنت هيئة البحث الكتاب التالية

اسماؤهم وهي مرتبة وفقاً للعمر

- ١- نجيب محفوظ
- ٢- يوسف الشاروي
- ٣- أمين ريان
- ٤- سعد حامد
- ٥- سليمان فحام
- ٦- محمد صدق
- ٧- محمد كمال محمد
- ٨- عبد النصار مكارى
- ٩- أليخة رحمت
- ١٠- أحمد نوح
- ١١- بهاد شريف
- ١٢- هادي جاد
- ١٣- كوثر عبد الدائم
- ١٤- لوسى يعقوب

الذي ينتمي النشط والمحفلة الموجه خلال الإبداع ولولاها لظلت الامكانيات الإبداعية الكامنة لدى المبدع في حالة كمول واسترخاء أو قنطار سى ، ورعا طرأت عليها وهي في هذه الحالات التكميلات نتيجة عدم استغلالها أو تشبعها من خلال العمليات الإبداعية

ورغم هذه الإجابة التي تعرض نفسها لعملية الإبداع عموماً فإن هناك ندرة واضحة في البحوث السيكولوجية المتعلقة بها عموماً وقد افصح من طبعه للخصائص السيكولوجية في السنوات من ١٩٧٤ إلى ١٩٧٧ ، مثلاً ، أن نسبة بحوث العملية الإبداعية هي ١٩٩٦٪ فقط مجموع البحوث النسبة للإبداع . وقد أكد بحث سابق ندرة هذه البحوث أيضاً خلال الخمس وعشرين عاماً السابقة على هذا التاريخ . (١) ، وهذه النسبة التي ذكرناها نسبة ضئيلة دون ذلك ، لا تتناسب مع الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع ، وقد كتبت معظم هذه البحوث - على ضآلتها - تكتفي بالاشارة العابرة أو غير المتعمقة للعمليات المختلفة التي تنصحب العملية الإبداعية أو تقوم بالتركيز على جانب معين من هذه العمليات وتهمل الجوانب الأخرى هذا من عملية الإبداع عموماً ، أما عملية الإبداع في القصة القصيرة فقد افصح أن الأعمال التي لاقت نجاحاً نشداً وأكثر وضوحاً فلم نستر خلال طبعها لفترات السيكولوجي العديد والتراكم على أية اشارة ، ولو ضئيلة ، إلى كيفية حدوث عملية الإبداع واستمرارها في القصة القصيرة ، هذا ورغم ما اكتسبه القصة القصيرة من شبرع ومكانة جعلها من أهم ملامح الانتاج الأدبي في عصرنا الحالي ومن ثم فقد كان من

يتفاعل الانسان عموماً مع البيئة المختلفة والمواقف المتنوعة من خلال عمليات نفسية عديدة صريحة ومضمرة ، ذهنية دافعية ، مزاجية وإدراكية ، انعكاسية وتراكمية مزجلة ، إبداعية ولا ارادية ، مدبوبة ومفسدة ، بطيئة وملاحقة ، قليلة الأبعاد أو متعددة الأبعاد ، فالسلوك الانساني هو سلسلة من العمليات للتعلم والتجديد والمخاطبة الأخرى والوسائل والشدائد ، وإذا لم نعرف مفهوم العملية من أن يكون مرتبطاً بنظرية معينة وبصفة خاصة فإنه يمكننا - كما يذكر زيجلر Ziegler - أن نعرف علم النفس بأنه العلم الذي يدرس التعبير في السلوك كدالة للعمليات ويمكن القول بأن العملية النفسية هي فعل أو نشاط يؤدي أو لا يؤدي يقوم به الانسان أو يحدث بداخله ، ويرتبط عليه حدوث تغير أو تحول في شكل ومضمون الجانب الذي يحدث فيه العملية أو يحدث من خلاله ، وقد يكون هذا التغير ملاحظاً أو غير ملاحظ . وفي الحالة الأخيرة يمكن الاستدلال على حدوثه من مؤشرات خارجية نلاحظها ، أو يقرها لنا الانسان الذي يحدث بداخله هذه العمليات . وعملية الإبداع من الجوانب الكبيرة الأهمية في ميدان الإبداع عموماً ، كما أن دراسة عملية الإبداع هي من الأمور التي كان يجب أن يوليها علماء النفس اهتماماً خاصاً . ولقد انجذبت جهود العلماء إلى مجالات أخرى في الإبداع كالقنوات أو الامكانيات والاستعدادات الإبداعية ، وكذلك السمات الشخصية للمبدعين وكيفية تربيتهم وحر قدراتهم الإبداعية ، وأهملت عملية الإبداع بصورة ما ورغم أهميتها الكبيرة ، إن عملية الإبداع هي البعد

٤٤ - محمد خليل

٤٥ - براء الخطيب

٤٦ - مرعى مذكور

٤٧ - حسن المختاروى

٤٨ - عبد جبير

٤٩ - دق بنوى

٥٠ - يوسف أبو ربة

١٥ - عبد العدل الخوامسى

١٦ - فوزى البيرودى

١٧ - عبد الفتاح روى

١٨ - محمد الحبل

١٩ - جميل عطية ابراهيم

٢٠ - إحسان كمال

٢١ - نبيل عبد الحميد

٢٢ - محمد طوبيا

٢٣ - محمد مستجاب

٢٤ - ابراهيم أصلان

٢٥ - فؤاد حجارى

٢٦ - أنى المنسوق

٢٧ - عبد القى داود

٢٨ - أحمد الشيخ

٢٩ - عبد الوهاب الأموى

٣٠ - صلاح ابراهيم عبد السيد

٣١ - محمد الشريف

٣٢ - محمد الراوى

٣٣ - سميد سام

٣٤ - شمس الدين موسى

٣٥ - محمود عبد الوهاب

٣٦ - يوسف الفقيه

٣٧ - فؤاد فتنبيل

٣٨ - الحياق فتنبوى

٣٩ - محمد جابر غريب

٤٠ - محمد محمد جمعه

٤١ - جمال البطلانى

٤٢ - مصطفى عبد الوهاب

٤٣ - ابراهيم عبد الحميد

نتائج المقابلات وتحليل المضمون . والمعاملات التى وجه إليها الاهتمام هنا هى :

١ - عملية الإعداد الأول أو تكوين الإطار وهنا أكد الكتاب أهمية الإعداد الجيد والزمن المستمر والمجهود المبذول فى التريب واكتساب المهارات اللازمة حتى يصير المرء مبدعاً وقادراً على تشكيل أفكاره على هيئة قصص قصيرة . وقد تحدث عمليات اقتداء من الكتاب عن سقوطهم . لكنه اقتداء واع متبصر . بـم طريقة انتقائية . ويتجاوزها الكاتب من أجل تطوير نفسه فـي

٢ - عمليات المراجعة والالتقاط : وهى تلك العمليات الابداعية الواضحة التى يقوم بها ابداع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير ، وكذلك ملاحظة ذاته باعتباره جزءاً من الطبيعة وفرداً من الناس ، وأيضاً العمليات التى يتم الوصول من خلالها إلى التأثير أو الفكر الذى يمكن أن تبلور حوله قصة وهنا التضح لنا أن أى موضوع من موضوعات الحياة ، وأى شئ من شئونها ، وأى فكرة من أفكارها يمكن أن تتحول إلى قصة قصيرة ، الذى اوضح أيضاً بالاضافة إلى ذلك هو أن هناك موضوعات أثيرة لدى كل كاتب تفرض نفسها عليه عرضاً

٣ - العمليات الابداعية الداخلية : وقد اوضح وجود دافع ابداعي عام لدى جميع الكتاب ، كما أن هناك دوافع أو حالات خاصة تتصل بكل عمل على حدة .

٤ - عمليات الإعداد الثانى أو العمليات التنظيمية الخاصة بنية المناخ النفسى والبنى المناسب لتسهيل عملية الكتابة : وهنا أكد الكتاب أهمية عمليات المراجعة ، والتنسيق ، وصحاح الموصى ، والقيام بشاغل مختلفه تخفيف باختلاف حالة النفس الخ .

وبالإضافة إلى العمليات السابقة فقد أكد الكتاب الذين اشتركوا فى هذه الدراسة أهمية عمليات

٥ - التركيز : وهى العملية الابداعية التى يقوم بها المبدع من خلال حشد كل طاقاته الذهنية والسمعية والحسية ، وهى عملية موجهة نحو هدف ما ومتواصلة رغم العقبات والمشتتات

٦ - عمليات التدوير حول الأفكار ولاقترب منها من أجل توضيحها وإكسابها وتجاوز مرحلة الفوضى فيها

وقد اشترك فى هذه الدراسة أيضاً بالإضافة إلى الكتاب السابقين كتاب آخرون هم عبد الرحمن فهمى ، وإبراهيم عبد الحامى ، وزهير الشايب ، وروستم الكيلانى ، وغفرى فايد ، وصبحى الجيار وذلك فى مراحل مختلفة من هذا البحث ، ولتحدير بالذكر أن هذه القصة تتضمن كتاباً من مختلف المشروبات . الإبداعية والاتجاهات الفنية والأدبيولوجية . وقد حاولنا أن نصل من خلالها إلى تحليل شامل للعملية الابداعية فى مظاهرها المختلفة ، سواء كانت فى لغة نألفها ، أو فى بداية تشكيلها ، أو نفسها وكشفها عن نفسها

٢ - الأدوات

الأداة الأساسية لهذا البحث هى الاستخبار الذى تكون من ٤٥١ سؤالاً حاولت أن تغطي الجوانب المختلفة للعملية الابداعية . وقد تكون الاستخبار بعد إجراء عمليات خاصة بالتحليل الكيفى لمضمون كثير من الوثائق والنصوص السيكولوجية والفنية ، مما أدى إلى بروز ستة عشر جانباً مختلفاً ، رأى أنها تشكل العملية الابداعية وتؤدي إليها فى مفهومها الشامل . وسنعرض لهذه الجوانب أو العمليات باختصار أثناء عرضنا للنتائج .

استخدم - بالإضافة إلى الاستخبار - أسلوب الاستبصار ، أو المقابلة الشخصية مع الكتاب : جمال البطلانى ، وعبد طوبيا ، وعبد جبير ، وبراء الخطيب ، كما استخدم تحليل المضمون أيضاً فى تحليل مضمون الاستبصارات ونصوص أخرى .

٣ - النتائج

بعد إجراء العمليات الاحصائية للتمية على استبصارات الكتاب فضلاً عن عرض النتائج فى قسمين كبيرين الأول سمى بالعمليات أو التحليل وهنا عرضنا فيه للنتائج التفصيلية الخاصة بالنتائج المختلفة المتضمنة فى الاستخبار ، وأيضاً بعض ما ظهر من

- ٧- عمليات الطلق الذهني أو المصوحات الذهنية والمزاجية والذاتية التي تولد التفكير الإبداعي .
 - ٨- عمليات الاسترخاء أو الابتعاد عن التوتر من التفكير في موضوع القصة
 - ٩- عمليات إثبات الأفكار وكمية وضوحها وإكتمالها
 - ١٠- العمليات التنظيمية التي تتم عقب اكتمال الفكرة وانتلاء الكاتب بها
 - ١١- عمليات التخليد أو تحقيق الفكرة ونحوها إلى الشكل المادي المحسوس بحيث تصبح قابلة للإدراك المسموع أو البصري بواسطة المبدع أو بواسطة الآخرين
 - ١٢- عمليات التقييم الذاتي التي يقوم بها المبدع لجوانب عمله المختلفة
 - ١٣- عمليات التعديل وهي تلك التغييرات الطفيفة ، أو الكبيرة ، في فكرة القصة أو شكلها ، أو في كل منها ، والتي تحدث بعد تقييم القصة .
 - ١٤- حالة السهولة ، وهي الحالة المزاجية التي يتم الوصول إليها بعد حل الصراع الذي يدور في ذهن المبدع بين وجهة بيا عليه العمل أثناء كتابته من تصور ونقص ووجه مما يجب أن يكون عليه في المستقبل
 - ١٥- العمليات اللا إرادية أو نشاطات الجوارح العصبية للمستقبل والغدد الصماء وحالة الإستثارة أو الدافعية العامة
 - ١٦- العمليات الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بها بعملية المبدع بالجماعة أو الجماعات السيكولوجية الخاصة به وكذلك علاقته بالناد والقراء وغيرهم .
- هذا القسم الأول من النتائج أما القسم الثاني فيشتمل على النتائج التي استخلصت بعد تطبيق أسلوب التحليل العامل الذي يقوم بتصنيف وتلخيص العدد الكبير والصخم من الاستجابات في عديد قليل ومختصر من الأبعاد أو المكونات . وقد ظهر لنا أن هناك ثلاثة عوامل أو مكونات أساسية تساهم في عملية الإبداع في القصة القصيرة ويمكن تصور أنها صدق على عمليات الإبداع في الفنون الأخرى ، وهذه العوامل هي .
- ١- عامل التنظيم الإبداعي للمفكرات : فالإبداع كما يظهره هذا العامل يبدو أنه محاولة من المبدع لتنظيم العالم أو الواقع للدرك ، فهو يتحرك من فرضي الأشياء والمفكرات وعدم مناسبتها إلى تكامل التنظيم وتناسبها ووحودها وأصالتها ، مارا خلال ذلك بعدد من

- العمليات الإبداعية، ملتحذا أثناء ذلك العديد من المنبهات والمعلومات والمغاديات .
- ٢- العامل الاجتماعي للإبداع : ويظهر الإبداع هنا على أنه عملية غنائية معقدة تتم بين المبدع وواقعته الاجتماعية ، فالإبداع يبدو كأنما هو في أساسه عملية توجه تتم بطريقة واعية من الفرد المبدع إلى الجماعة أو الجماعات المستقبلة له ولا تتجاه ، فهو يستوحى أفكاره ويعدلها ويوضحها ويشكلها إبداعيا ، ثم يبدعها إليها ليؤثر فيها ، فالإبداع يندفع من أجل الجماعة (١)
 - ٣- عامل التركيز الإبداعي : وهو العامل أو المكون الثالث والأخير وهو مختلف عن عملية التركيز في كونه أكثر شمولاً وعمومية ، فهو يفسحها في غيرها . ويتعلق هذا العامل أساساً بالجوانب الدافعية والمزاجية والعلمية الناشئة للمبدع ، وهي التي تكون - إذا ما أضفنا إليها الجوانب الإدراكية - الناتج السائد للإبداع صراحة . وعلمية الإبداع كما ظهرت على هذا العامل (٢) عملية عقلية فقط أو عملية دافعية فقط أو مزاجية فقط ، بل على كل ما سبق في مكون واحد . ويمكن النظر إلى هذا العامل بطريقة أخرى باعتبارها تضم كل العقبات والصعوبات والعراقيل التي يواجهها المبدع ويحاول حلها بحظاتها سواء كانت عصبية أو بيئية . وعند عملية التركيز في إحدى الوسائل التي يحاول المبدع من طريقها التناد إلى إتمام الأشياء وتخطي العقبات المتصلة بها ، للوصول إلى نسب بلورة ممكنة للعمل الفني . وليست هذه العوامل الثلاثة عوامل متصلة أو مستقلة بل هي عوامل مركبة ، متفاعلة ، متازجة ، خلال كل عمليات الإبداع ، التي يستعين فيها المبدع بعمليات الخيال والذاكرة وغيرها من العمليات النفسية ، إن إبداع القصة القصيرة مثله مثل كل إبداعات الإنسان عمل محدد وشاق ويحتاج إلى عديد من الخبرات والمهارات والقدرات والعمليات الإبداعية العامة والخاصة ، يبدأ من مراقبة الواقع ورصد سكانه وحركاته واستجاباته وتخطها ، ومعالجتها فاعليا ، ومحاولة تنظيمها ، والاندخا في ما فيها من وهي وحل وقصود ، إلى اختيار الجانب الصالح للعمل الفني فيها . ومن طريق الضبط الدقيق للزوايا التي سيتم التقاط مادة العمل وعادياته وأفكاره من خلالها ، ثم نحيل ما يجب أن يكون عليه العمل ومحاولة اختياره وفي إبداع القصة القصيرة يمكن أن تتحول الكلمة البائرة التي سمعت اتفاقا ، والنظرة للزخرفة بالماء في عيون الكائنات الأدبية أو غير الأدبية ، والأصوات

● هوامش البحث

- (١) حنوره (مصري عبد الحميد) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة لشريف الأستاذ الدكتور مصطفى سوري ، ١٩٧٤
- (٢) سوري (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠
- Zigler, I. Mitatbeareucal issues in developmental psychology In Theories in Contemporary psychology, ed. by M. Marx, New York-MacMillan, 1963.

رسائل عن الأدب

نشأ أنس الوجود

فصول . ونظرة واحدة إلى كم للربيع التاريخية والسياسية التي استعملها الباحث وبعدها ، تكو لتدليل بمسألة على ما أقول ، وكان أجدي للبحث والباحث بها ، أن يكون بإشارات مفتضبة إلى طبيعة الزكية الاجتماعية والفكرية للمجتمع المصري ، بدلا من هذه الدراسة التحليلية في هيكل المجتمع

الباب الأول من الرسالة ينقسم إلى ثلاثة فصول ، وآخر يتم في جملة بشرح معالم شخصية نجان عاشور وأعماله المسرحية بهذا المعنى في الاعتبار أن الباحث استغرقه تجربات عن حياة نجان عاشور وأسرته وعوامل الوراثة لديه ، وأنه اهتم برسم خطوط حياته الخاصة ، من دراسة ووظيفة ، في ضلبي كاملين (كان من الممكن اختصارها أيضا في لغات سريعة وموجبة في نفس الوقت) لفرقا أن الجزء الأكثر أهمية في هذا الباب التمهيدي أيضا ، هو الفصل الثالث منه ، فقد حدد فيه الباحث موقع مسرح نجان عاشور من معطيات العصر في مصر ، وعرض فيه لست مسرحيات فحسب من مسرحياته ، وهي المسرحيات التي تناولت الأسرة وقضاياها بصورة مباشرة وبرزح قوي ، وهي : المناطيس ، والناس اللي تحت ، والناس اللي فوق ، وعيلة الدومري ، وصف الحرم ، وبرج اللداغ

الباب الثاني يمثل محاولة لتبع الصراع الطبقي ، وصراع الأجيال ، في مسرحيات نجان عاشور ، من خلال طرح القضايا الاجتماعية . وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول ، درس في الأول منها الدراما الاجتماعية ، وفي الفصل الثاني عرض للدراسة الإنسان والبيئة في مسرح نجان عاشور من خلال تحليله لأولى مسرحيات الكاتب «المناطيس» تحليلًا مفصلاً ، باختيارها نمثلة لبداية حياة الكاتب الفنية ، فيها - كما يقول الباحث - البذور الأولى للأفكار والانجذابات الفنية التي تطورت في مسرحياته التالية

الباب الثالث عرض للأسرة في مسرح نجان عاشور ، باختيارها محورا لأهم القضايا الاجتماعية

لا ينكر أحد الدور الطليعي لنجان عاشور في المسرح العربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فهو ينسب إلى هذه المجموعة من الكتاب الذين تحملوا عبء الريادة بعد توليق الحكم . وعلى الرغم من هذا الدور الهام ، إلا أن ما كتب عن نجان عاشور ، سواء من الناحية النقدية أو الدراسية قليل ، ولا يتالش مسرح نجان عاشور من جوانبه كافة . فهو في أكثره عطرات نقدية متناثرة ، تظهر من آن لآخر ، كتابا عرض للكاتب عمل على خشبة المسرح أو شاشته التلفزيون ، هذا إذا استثنينا الدراسات القصيرة التي قدمها بعض طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية عنه .

والرسالة التي أعرسها الآن ، محاولة جادة للإسالة بأهم خصائص مسرح نجان عاشور الاجتماعي في جانبه الأسري بالذات ، وهي الخصائص التي تفلت في الصراع الطبقي والخصائص الخطية والدافع الاقتصادي ، الرسالة تقدمها الباحثة محمد مازلة للحصول على درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الدكتور علي الخليلي ، وعنوانها «فضايا الأسرة المصرية في مسرحيات نجان عاشور» .

تقع هذه الرسالة في أربعة أبواب ، يسبقها تمهيد طويل بالقياس إلى مسرح صفحات الرسالة ، يقع فيها يقرب من ٦٣ صفحة ، أراد به الباحث رسم صورة تاريخية واجتماعية وفكرية للمجتمع المصري في الفترة ما بين ١٩٨٢ ، ١٩٧٥ ، وذلك لكي تعرف الدراسة موقع مسرحيات نجان عاشور من التيار وينسجى الاجتماعي .

والتمهيد في حد ذاته طويل جدا ، فإذا أنشأنا إلى ذلك أنه لم يقدم جديدا من ناحية ما نعرفه من معلومات عن هذه الفترة ، ولا يمثل إضافة حقيقية لموضوع البحث ، لاكتشفنا أن القارئ قد يلجأ إلى حذف هذا الكم من الدراسة ليصل إلى ما يليه من

البارزة في مسرحه ، فتناول الأسرة بين الثورية والرجعية ، ثم الأسرة بين الفردية والاجتماعية ، أنعرا الأسرة بين النضية والمعدنية ، وذلك من خلال تحليل مستوعب لمسرحيات نجان عاشور الست السابقة .

وفي الباب الأخير من الرسالة تحدث الباحث عن مسرح نجان عاشور الاجتماعي والسياسي ، عارضا للقضايا الفنية والفكرية فيه ، فتناول مسرح نجان عاشور والمسرح المصري المعاصر ، ثم تعرض للواقعية الاشتراكية في مسرح الكاتب ، وأثبت أنه لا ينسجى إلى الواقعية الاشتراكية ولا إلى الواقعية النقدية ، على الرغم من أنه أكثر ميلا إلى الاتجاه الأول . على أن هذا الميل إلى الواقعية الاشتراكية لم يحل دون معان عاشور وإيجابيات المطلق والإبداع ، أو تقرير حسيات الصراع الدرامي في العمل . ذلك أن معان عاشور حينما عالج الصراع الطبقي ، فإنه بدوره وكشفه بوصفه تجسيدا حيا ومستوعبا للصراع المرتبط بمحو الإنسانية نفسها ، لأن الوجود الحق للبشر ، يعنى في صميمه الصراع ، بغض النظر عن كون هذا الصراع نابعا من الكراهية والحقد والتطاحن الطبقي أو الاقتصادي أم لا . والرسالة كما أشرت محاولة جادة على طريق الدراسات المسرحية ، لا ينقص من قيمة ما بذل فيها من جهد موفق ذلك العيب الذي لاحظته على المقدمة والباب الأول ، فيها ، وهذا أمر مهم ، لم يفرما على حساب الفصول التالية ، كما سوف نرى في الدراسة التالية

ومن نسرر إلى أحد فنون الأدب الأخرى وهو الشعر ، حيث تقع على رسالة للماجستير تقدم بها الباحث السيد حامد السيد ، إلى كلية دار العلوم ، وعنوانها «أحمد رامى ، حياته وشعره» ، بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد الخوق ورامى من الشعراء الذين يكثروا الحديث

حولهم دائما ، لا يصغه شاعرا فحسب بل يصغه صاحب أشهر ترجمة رباعيات الخيام وغيرها من المنظومات الأربعة فضلا عن كونه أشهر كاتب أدهب داخ صيته في هذا القرن

من هذا المنطلق فتح نمام عمل بعد منذ البداية بتقديم دراسة أكاديمية حول ذلك الشاعر المتعدد المواهب والأبعاد ، فلا يكفى بتقديم رامى الشاعر فحسب ، بل رامى المترجم وكاتب الأغاني المرموق كذلك هذه نصيبه ، والنقضية الأخرى أن الباحث لا يد أن يكون لديه أكثر من سبج للوقاء بحاجة هذه الدراسة لتشعده الأبعاد ، وإلا فسوف يكون من الظلم والإجحاف استخدام نفس المعيار الذي يحكم وفقا له على القصائد التي أبدعها رامى ، في الحكم على مؤلفاته من المنظومات الأخرى ، وإبداعه

والقناني ، الذي تم أكثره من خلال اللغة العامية واللغة الفصحى ، فلا يغفل مثلاً أن يوضح كل هذا النشاط الشعري في إطار واحد ، وأن يُنظر إليه من نفس المنظور .

وتقع الرسالة فيما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، مقسمة إلى أربعة أبواب ، ، يسبقها - كالمقدمة - عهد ، ركز فيه الباحث على التجديد في الشعر العربي ، بدءاً من جماعة الديوان وما أدخلته من تجديد ثم جماعة أبولو ذات الطابع الرومانسي ، وبنية بالمدرسة الحديثة النافذة على موسيقى الشعر العربي القديم ، التي نزلت بالشعر إلى أرض الواقع كما يقول الباحث . ويقصد الباحث من ذلك كله إلى إظهار الجوانب الشعرية الذي صاحب رامي وموقفه ما بعد من هذه الاتجاهات .

الباب الأول : يبدأ بتقديم حياة رامي ، في مولده وشأنه ودرسته في مصر ثم فرنسا ، وحياته الوظيفية ، وبعده بالثراء الكبار مثل حافظ وشوقي ومطران ، متنبهاً بعلاقته الشخصية بأهم كتلهم ، مركزاً النظر في كل ذلك على ماله علاقة بالشخصية الشعرية لرامي كما يقول الباحث . ثم يتعرض الباحث بعد ذلك لقرون الشعر عند رامي ، مستعرضاً دواوينه المختلفة وطبائعه ، ثم يقوم بدراسة وصية لقرون الشعر عنده ، وقد حصرتها في النزول والوصف والثرثارة والوطنية والمدح .

وقد أفاض الباحث في الحديث عن رامي وأحب ، ورامى وإمرأة ، ثم تحدث باستفاضة أيضاً عن العلاقة التي ربطت رامي وأهم كتلهم شارحاً أهداف رامي ، من هذا الحب ، وهي أن يبدى إلى الأدهان الحب العذري القديم ، وأن يعيد تجربة منبهة العاطفة ، نبعثه على الإبداع التي الرجع . ثم يبرر الباحث للدفاع عن رامي مؤكداً عدم نهائيه في شعره ، وبأنه الضعف في الحب غير الضعف في الشعر . واعتمد ذلك بالحديث عن العلاقة الحميمة بين رامي والطبيعة ، ثم تناول رثاء رامي وعمل كمعنى مظهره إلى تؤخذ على الشاعر .

وقبل أن تنتقل إلى الباب الثالث من الرسالة أحب أن أضع وصية سريعة مع الباب الثاني ، لكي أوضح أن الباحث شغل به ما هو مفيد وما هو غير مفيد بالنسبة لدراسته ، فقد توسع في سرد معلومات وحقائق شخصية وغير شخصية ربما لا تحت بصيرة خطيرة للموضوع . ولو أننا حذفنا كثيراً من هذه الخفايا لما شعرنا بنقص جديد كيان الرسالة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتحدث الباحث عن رامي وأحب ، ورامى والمرأة ، وبخاصة أم كلثوم ، ولكنه يحول مشروعه إلى مُتعلِّق له استنتاجية عاطفية إن صبح هذا الوصف ، حين جعل لرامي أهدافاً من وراء علاقته العارمية بهد المرأة أو تلك ، إلى غير ذلك من الأفكار التي لا أف كيف اتزق إليها في

أثناء درسته ، وتوسع في ذلك توسعاً ربما كان محالً لما كنى أخرى غير الرسالة العلمية .

الباب الثالث : تناول الباحث نظرية الشعر عند رامي قائمتاً أن رامي شاعر رومانسي في صميمه لطيفة عطية الشعر والإبداع ، مقلداً الكثير من الأمثلة على ذلك ، ثم تناول رامي متوجهاً ، وانتهى من بحثه في هذا الموضوع إلى أن الذين أصبحوا يترجمون رامي مثل الذين هاجموا - لم ينصفوه ، فقد أعطوه نوسلوهم أكثر مما يستحق . ومن هذه النقطة ، انطلق الباحث إلى رامي من منظور النقاد المعاصرين له ، واعتمد هذا الجزء من الدراسة بالحديث عن موسيقى الشعر عنده ، وعن تشكالك التغيير التي أدخلها على القالب الموسيقي في القصيدة العربية ، وذلك قبل ظهور المدرسة الجديدة «مدرسة الشعر الحر» .

وفي الباب الرابع والأخير تناول الباحث شعر رامي بالمدرسة الفنية ، فبحثت عن اللغة والمحاكاة والصورة والموسيقى في شعره . ولما كانت دراسة هذه العناصر صعبة نسبياً في أي دراسة فنية ، فقد كان المتوقع أن تقل التحليل الكبير في الرسالة . لكن الباحث اختصر فيها على ما يقرب من ١٠٠ صفحة من مجموع صفحات الرسالة البالغ ٣٠٠ صفحة تقريباً . صحيح أن تعبير **الأساليب الفنية** كما ما حدث في هذا الباب يدل على أن الباحث شغفه حقائق حياة رامي على حساب الدراسة الفنية لشعره . ونظراً وبعده إلى طبيعة السجع الذي تخرج به الكتاب لتحليل أحوال رامي تكفى للتدليل على أنه لم يكن يسفه في ذلك ، فقد استخدم ذلك المنهج التقليدي في تحليل الشعر ، الذي يرى أن القصيدة تساري حاصل بمجموع الكلمات القافية التي استخدمت في إبداعها ، ونسباً لفظ الأشياء ، وهو قد عجز اللغة في الشعر يحفظ كل الاختلاف عن دورها في الفن ، وأن الكلمة الواحدة يكون لها في التركيب الشعرية إيماءات عظيمة لها في السياق النثري . ومن هنا قد حاب الباحث على رامي بعض الظواهر التي يراها أي باحث علم مهم أكثر موضوعية لدور اللغة المدح في الشعر عادية ، بل ربما عدداً من معالم عقيدة الشاعر في الأداء ، يقول الباحث مثلاً في ص ٢٤٨

« ونحن إذا فككت ذلك الشعر ووجدنا هذه الكلمات متجاورة فوق تلك ذات إيماءات متشابهة ، وإيماءات متشابهة ، وهذا يعني ببساطة أن هذه الكلمات على حدة لا يمكنها أن تكون ، وإيماءاتها المتشابهة الفنية ، حتى بعد عملية «التفكيك» . وكأن عملية الشعر مجرد عملية تركيب لفرجات متتالية على وزن موسيقي معين . وبذلك لم يستطع الباحث أن يكشف علاقات الجدل والمحوار والتضليل والصراع الرقبي والمهيف أحياناً بين الألفاظ ، ولم ير أي خصوصية للغة الشعر ، ولذلك تحبب بين مجموعة من الظواهر الشعرية بعضها يلخص تارة ، ثم يوضح - تارة أخرى - أنها متناثرة أو غريبة في تركيبها مثلاً ، ويورد مجموعة من الألفاظ للتدليل على ذلك ، وعدم

إدراك الباحث قيمة اللغة بوصفها مادة التشكيل الأولية في العمل الأدبي ، أو أنه في أخطاء مشابهة بالنسبة للصورة والموسيقى ، فحكم على بعض الصور بالتناقض في أوجه التشبه ، وبالسطحية والباشرة ، واتزق في وصف صور رامي ، ومعظمها جيد حقاً إلى نفس المنطق القديم في نقد الشعر .

لما الكلام عن الوسائل في شعر رامي فلم يقدم فيه الباحث شيئاً سوى عملية تحليل للأوزان ما بين أوزان خليلية وأخرى خرجت مصرفة على التحليل ، خاصة أعان الشاعر . بهذا الشكل تكون الرسالة قد تناولت حياة رامي بصفة مستفيضة كما رأينا ، أما ما يتعلق بالدراسة الفنية للشعر ، فلم تستعف الباحث رؤيته ولا طبيعة السجع الذي التحله ، على الرغم مما بذل من جهد لكي يقدم لنا دراسة فنية ناضجة وغبية ، هذا فضلاً عن أن هناك رامي لم تحظ بما تستحق من دراسة . كان من الواجب أن تحظى بها ، جالياً ولغزياً ، بما في ذلك الجزء النثري على التحديد من خصوصيته ، تكشف من مهارة رامي في المرواحة بين الفصحى والعامية بنفس الاقتدار .

ومن الشعر نتقل إلى القصة والرواية في رسائل ، واحدة منها للدكتوراه فهدى الباحث حلمي محمد بدير خاتمة القاهرة ، عن الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر

في ثلاثة أبواب من الدراسة ، حاولت هذه الرسالة أن تصل لمتابع الاتجاه الواقعي في الرواية العربية ، بوصفه اتجاهًا أدبيًا وقد إلى مصر منذ مدة ليست بالقصيرة ، كما يقول الباحث . وقد اختار المدارس حركات ليسته والاتجاه الواقعي ، بدلا من كلمة الواقعية ، ذلك أنه ، كما يرى ، لم تظهر الواقعية في الأدب العربي الحديث ظهوراً شمولياً مرتبطاً بمرحلة معينة من مراحل تطور النتاج الفكري على عمومه ، ولم تترك حشفاً من الاتجاه التي تمثل مبعها بحيث تعطي ككل إطاراً واضحاً مفهوم الواقعية كسلحبيبة نقي أو أدبي ، وإنما كان المذهب على النتاج الروائي المصري في بعض الأحيان ، الاتجاه نحو الواقعية من درجات متفاوتة في فهمه واستيعابه وتمثله .

وقد حصرت هذه دراسة مدة البحث بين أواخر القرن التاسع عشر وظهور آخر أجزائه ثلاثة عجب محفوظ سنة ١٩٥٧ ، وذلك لأن الباحث رأى أن القصة المصرية بعد ١٩٥٧ بدأت تسير متباعدة عن الواقعية . وقد استبعد الباحث الرواية المترجمة جسة وتعبيراً من حيايه ، لأنه يرى أن هذا اللون الأدبي لا يخرج عن دائرة تعميم التاريخ . كذلك استبعد الرواية الرومانسية من هذه الدراسة . وقد اختار ما

اختار من قصص طيفاً منظور شخصي ، ولم يحدد كي يقول ما يدعيه أصحاب الأعمال الأدبية من القول بواقعة بعض أعمالهم أو منسبها ، ويأخذ الباحث في وضع عدة تصورات عن مفهوم الواقعة بتجاهاته المختلفة بدءاً من مفهوم النعام للواقعة ، الواقعية النقدية ، ونحو الواقعية الاشتراكية

يل هذه المقدمة الباب الأول من الرسالة وفيه يسطر الباحث الأحوال والظروف الاجتماعية والسياسية التي مهدت للواقعية في مصر ، وقد أوجع بداية حقيقية للمذهب الواقعي في الأدب الحديث محدث عيسى بن هشام للموهلحي . وفي وادي الصوم محمد نفل جمعة ، وفيها ، انجاء الكاتبان إلى الكشف عن معاني الحياة الاجتماعية بهدف الإصلاح .

وعتمة الباحث بابه الأول بالحديث عن التحولات التي طرأت على القصة شعنها من الرومانسية إلى الواقعية وقد مثل لذلك بوجود محاولات واقعية تخرج بالرومانسية ، مثل رينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب . ويخصص الباحث الباب الثاني للحديث عن الواقعية النقدية في الرواية العربية ، فيوضح أن مزاج العصر في تلك الحقبة بشر بتطور الدهوات الإصلاحية وبجاءها ، وأن في الرواية فيها قد استقر وازدهر ويرى الباحث أن محمد فريد أبو حديد ، « أنا الشعب » يحاول استخدام الواقعية النقدية ، وأن يوميات غالب في لأرباب الحكم ، محاولة ذكية للوقوف على مساوئ الحياة الاجتماعية . وقد تطور المصنوع بعد ذلك على يد نجيب محفوظ في القاهرة الجديدة ، وعنان الخليل ، ورفاق الملقى ، والسراب ، وبداية وساية ، لأنها تعكس الواقع الاجتماعي لمصر بين الحربين . وتصل الواقعية النقدية إلى أقصى درجات التطور عند نجيب محفوظ في ثلاثيته ، التي يراها الباحث محطة خلاصة تجربة نجيب محفوظ في فن الرواية ، ذلك أنها محاولة لاكتشاف لتأثيرات السيرة في الحياة المصرية . وفيها يظهر بوضوح الواقع المتطور من خلال الأحداث التي قامت بها مداح بشرية وأصحه المعالم والأبعاد ، مستخدمة لغة سيرة ومتعاطلة مع الحياة الاجتماعية للحديث .

وفي الباب الثالث والأخير يتناول الباحث الواقعية الاشتراكية ، التي يرى أن قصة الأرض لعبد الرحمن الشراقي مثل النموذج لمشرقها ، فهي معايشة كاملة لكفاح الفلاحين في الريف ، وهي منظور واضح للظلم الاجتماعي ، وإن كان اتجاه الواقعية الاشتراكية قد تطور في رأي الكاتب وتطور تطوراً واضحاً بعد ذلك في قصة أيام الطفولة لإبراهيم عبد الحليم وبعض النظم قد عتقت فيه مع الباحث من نقاط البحث ، بلداً من وجهة نظره في تحديد الحياة الزمنية التي استعرض فيها الاتجاه الواقعي ، ثم اختار

للمصار الدقيق الذي اختار على نفسه الروايات التي قام بتحليلها للكشف عن الاتجاه الواقعي فيها ، ثم تحبته من مارآه رومانسياً مرة وواقعيًا مرة أخرى ، على الرغم من هذا أستطيع أن أقول إن الباحث صبح في الإجابة عن إشكالاته التي طرحها في مقدمة بحثه ، وأنه استطاع ، بمؤ تحليله لما تناووس من أعمال فنية ، أن يقدم بحثاً متمكناً الركوز إليه في موضوعه

أما الرسالة الثانية ، التي تناولت في القصة ، فهي رسالة ماجستير تقدمها الطالب تيسر سليم عبد الحلي إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس وعنوانها الفني القصص عند حسن كنفاني ، بإشراف الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل

والكتابة الفنية في الموضوعات القرية من قصص الأمور ، وأحلمها مواطن الزلل ولذلك كانت الأعمال الأدبية الناجمة في تلك الموضوعات قليلة بل نادرة . وحسان كنفاني - كما يقول أحد أدباء من الكتاب القلائل الذين استطاعوا أن يستعيدوا انصافهم في هذه الموضوعات - يكتبون عن تلك الموضوعات بصراحة ، بجدية ، بشفافية العميقة عن العاطية المسبقة والنداء العالي . وقد قامت حول حسان كنفاني عدة دراسات - بعضها بالعربية ، مثل الطريق إلى الحياة الأخرى لمحمدي عاشور ، وبعضها باللغات الأجنبية والإنجليزية والألمانية .

وتطرح هذه الرسالة - كما يقول صاحبها - على صبح فن حسان كنفاني القصص وتحليله وتفسيره من واقع الأعمال الأدبية ذاتها ، مع إلقاء الضوء على الواقع الذي أفرز هذا الفن

الدراسة مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة ، يخصص الباحث الباب الأول منها للحديث عن حسان كنفاني وفي القصة القصيرة ، ويوضح فيه العوامل المؤثرة في إبداعه القصص و مراحل تطور الموضوع القصص عند ، حيث أهم في المرحلة الأولى من قصصه القصيرة بتصور المبدأ الاجتماعي للشبكة ، وفي المرحلة الثانية صور حرية الملق ، وفي آخر هذه المرحلة سه طريق الخروج من العزلة وقد نمت كتابات كنفاني في هذه المرحلة بالرومانسية التي جعلت حذو شياً قديماً من الحياة ، وأدب مكتسباً ثانياً ، ونقش حاد في صورة عديدة خصوصاً بعد أن تبلورت رؤيته الكاتب الفنية والفكرية

ولم يكن التطور - كما يقول الباحث - مقصوراً على الموضوع القصص فقط ، بل إن الشكل الفني امتد وأكب صور المصنوع عند ، سواء على مستوى الوسائل الفنية أو الشخصيات أو الأسلوب السردي

والباب الثاني من الرسالة يتناول تطور مرحلة في كتابات حسان كنفاني وقد بين فيه الباحث أشكال

الرواية عند ، والمهارة الفائقة في استغلال كل إمكانيات الصورة القصصية ، وكيف استبعد حسان كنفاني عنصرى الزمان والمكان في أعماله لي طرح بعداً إنسانياً شاملاً بدلاً منها . ومع تنوع فن حسان كنفاني ، كان طبعاً أن يتنوع الشخصيات لكي تسير طبيعة المرحلة التي شغل الكاتب برصدها ، ويحسدها فيها . فتحول البطل لعرب ، والظل السوي ، والبطل النهر ، في المرحلة الأولى ، إلى البطل الثوري الذي يبحث لنفسه عن مخرج من الأزمة ، وذلك في مرحلة الخروج من العزلة . ويرى الباحث أن الشخصية الساتية في أعمال كنفاني لم تظهر واضحة ومكتملة إلا في روايتي ألم سعد ، وبرقوق يسار

أما الباب الأخير من الرسالة فهو باب نقدي ، عقد فيه الباحث مقارنة بين أدب حسان كنفاني والقرآن الفنى ، وبين الأدباء الفلسطينيين الذين شاركوه الكتابة في نفس القضية ، مثل صبرة عزام ، وإميل حبيبي ، ورشاد أبو شاور وغيرهم . ويوضح الباحث كيف تبلورت اتجاهات القصة الفلسطينية بعد هؤلاء الكتاب في اتجاهات ثلاثة أولها واقعي ورائد حسان كنفاني ، والثاني حاول خلق شكل روائي فاعل على الرمز والأسطورة والثالث ينجح في سداسية الأبناء الستة لإميل حبيبي ، « الثالث بعد حجر عن إيجاد الشكل الفني الملائم للحديث عن واقع الثورة الفلسطينية وبومبا ، ويشتمل على قصص ورشاد أبو شاور

والبحث منهجياً منظم ومنسق مع إشكاليته التي طرحها . وقد نجح إلى حد كبير في تاصيل فن حسان كنفاني القصص وتحليله . ولكن هذا لا يعني الباحث من مسؤولية التزلة في مواقع كثيرة إلى حافة التصيب ، وبصفة خاصة في ذلك الجزء التقصي من الباب الثالث ، الذي لارن فيه الباحث بين فن حسان كنفاني وغيره من أدباء فلسطين ، فقد بنى على معظم هؤلاء الأدباء القدرة على التوفيق بين الفن والمضمون الفكري للقصة ، وجعله التصيب أحياناً يتناقض مع مضمونه في تعدد الأحكام بالحدود ، الرداء عن هؤلاء الكتاب . وليس الشيء يقال عن تناول هؤلاء العرب الذين كتبوا عن تلك القصص ، الفصل الذي تناول فيه الباحث فن كنفاني من منظر النقد الخاص به ، فله بعده شيئاً سوى صدق ، انتقاد على عموماً لشرب في غلاب والحرائد اليومية ، الكتب . وقد ذكر في وسعه أن سحطه راء هؤلاء النقاد وأن يصعب ويعتق عليه قبولاً ، هذا من واقع البحث نفسه

وعلى العموم فإن هذه العيوب لا تقلل من قيمة الرسالة ، بل يمكن النظر إلى حساسة الدارس تلك بوصفها حساسة قومية من مواطن فلسطيني نحاه كاتب فلسطيني رائد . مات شهيداً وهو يدافع عن الذات القومية الفلسطينية

سجل رصدي للمسائل الجامعية

رسائل الماجستير
في اللغة العربية
بيان برائل الماجستير والدكتوراه في اللغة والأدب والنقد الأدبي التي توفقت منذ بداية عام ١٩٨٠

موضوع الرسالة	اسم صاحب الرسالة	المحاضرة	الكلية	لجنة المناقشة	تاريخ المناقشة	الطدير
١- دراسات انصر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري	نافع محمود حنك	عمر شمس	الأدب	١ د. عبد محمد الشرقاوي ١ د. جابر أحمد منصور ١ د. محمد صلاح الدين فضل	١٣/١٠/١٩٨٠	جيد جدا
٢- أثر جمعية علماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر ١٩٣٩ - ١٩٦٢	محمد الأخضر سلام (مجازي)	عمر شمس	البيان	١ د. محمد عبد المنصور ١ د. أحمد كمال زكي ١ د. عبد العزيز مطر	١٧/٤/١٩٨٠	جيد جدا
٣- أثر شعر في الشعر العربي المعاصر	جهان صفوت رؤوف	القاهرة	الأدب	١ د. سهر القناري ١ د. محمد زكي المتناوي ١ د. يوسف محدي وهاب	١٩/١٢/١٩٨٠	ممتاز
٤- الأثر الأدبي في شعر القرن الثالث الهجري	سلي حليل أبو عامر	الاسكندرية	الأدب	١ د. السيد احمد حليل ١ د. عبد المنعم حجاجي ١ د. محمد مصطفى حنارة	٢٣/٤/١٩٨٠	ممتاز
٥- رجال يوم الترمس	محمد يسري عبد العزيز-طهري	القاهرة	الأدب	١ د. محمود مكي ١ د. احمد هيكل ١ د. عبد الحليم بورس	٢٠/٤/١٩٨٠	ممتاز
٦- تفسير عبد الله بن مسعود، تحقيق وفراسة	محمد أحمد الجبوري	القاهرة	الأدب	١ د. حسن نصار ١ د. احمد محمد الطوسي ١ د. المهاد الفامي	٢٠/٨/١٩٨٠	ممتاز
٧- الحركة النقدية حول المتن في القرنين الرابع والخامس الهجريين	إلي سعيد الشايب	عمر شمس	الأدب	١ د. عز الدين سماعيل ١ د. محمد زكي قنديلوي ١ د. ابراهيم عبد فرحس	٩/٨/١٩٨٠	ممتاز
٨- حق بن بلطاد وروبنسون كروزو دراسة مقارنة	حسن محمود حسن عباس	عمر شمس	الأدب	١ د. عز الدين سماعيل ١ د. محمود علي مكي ١ د. محمد صلاح فضل	٢٣/٧/١٩٨٠	ممتاز
٩- سيد قطب - حياته وأدبه	عبد الباق محمد حسني	القاهرة	دار العلوم	١ د. قطار أحمد مكي ١ د. محمد مهدي علاء ١ د. أحمد عبد المنصور ١ د. هيكل	٢٢/٥/١٩٨٠	ممتاز
١٠- شعر أبي فراس الحمداني - دراسة نقدية	مجدولين وجيه بسبو	عمر شمس	الأدب	١ د. أحمد كمال زكي ١ د. ابراهيم عبد فرحس ١ د. يوسف حسن دوزل	١٧/٨/١٩٨٠	جيد جدا
١١- شعر أحمد الصافي الشامي [أبي الطيب والنسب]	سمير كاشو حليل	الاسكندرية	الأدب	١ د. محمد مصطفى حنارة ١ د. أحمد كمال زكي ١ د. نفوسة وكرها	٢٠/٣/١٩٨٠	ممتاز
١٢- الشعر النبوي العربي كما عكسه مزاخر العهد القديم وعلاقته بالادب العربي دراسة لغوية مقارنة، الشعر والبناء عند أهل اللغة في القرن السادس الهجري	أحمد عيسى الأحمد	القاهرة	دار العلوم	١ د. كمال محمد بشر ١ د. محمود فهمي حجازي ١ د. محمد بكر عبد الحميد	٥/٣/١٩٨٠	جيد جدا
١٣- الشعر السياسي في مصر في القرن الرابع الهجري	محمد علي سلامة	القاهرة	الأدب	١ د. حسن حصار ١ د. عز الدين سماعيل ١ د. جابر منصور	١٦/٧/١٩٨٠	جيد جدا
١٤- الشعر السياسي في مصر في القرن الرابع الهجري	عبد الباق محمد عبد الفتاح	الاسكندرية	الأدب	١ د. أحمد محمد بشوي ١ د. محمد دغول سلامة ١ د. محمد مصطفى حنارة	٢/٢/١٩٨٠	جيد جدا

جيد	١٩٨٠/٥/١٥	١	١	د. الطوم	القاهرة	محمود عبد الرزق أحمد	شعر محمد مهدي البصر، دراسة نقدية
		١	١	عمر			
		١	١	ع. واتي			
ممتاز	١٩٨٠/٧/٢٩	١	١	أحمد كمال زكي	الآداب	محمد ملان السعدى عبد القادر	شعره اليهود في العصر الحافل وصدر الإسلام - جمع ودراسة
		١	١	أبراهيم عبد الرحمن			
		١	١	يوسف نوفل			
ممتاز	١٩٨٠/٦/١٧	١	١	حسن نصار	الآداب	قي محمد علي منال الطويل	صبع الأمر والنهي في القرآن الكريم
		١	١	حسن عون			
		١	١	محمود فهمي			
		١	١	حجازي			
جيد جدا	١٩٨٠/٣/٥	١	١	كمال محمد بشر	د. العلوم	مروان محمد قى الأبروان	الطبرسي وآراءه النحوية من خلال كتاب مجمع البيان
		١	١	محمود فهمي			
		١	١	حجازي			
ممتاز	١٩٨٠/٣/١	١	١	محمد عمر عبد الهيد	الآداب	ناهد أحمد السيد الشمروني	عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة
		١	١	محمد زكي المشاوي			
		١	١	محمد رفوف سلام			
		١	١	السيد حنن حميد			
ممتاز	١٩٨٠/٧/١٢	١	١	عز الدين اسماعيل	الآداب	نسيم سليم محمد عبد الحلي	الفن القصصي عند طه حسين كفاي
		١	١	أحمد كمال زكي			
		١	١	محمد مصطفى عدارة			
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٧	١	١	جابر عصفور	الآداب	عبد الرحمن الشيخ محمد	تأثيرات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية
		١	١	أحمد علي عيسى			
		١	١	محمد صلاح الدين فضل			
ممتاز	١٩٨٠/٦/٢٨	١	١	محمد زكي المشاوي	الآداب	يسر أحمد مصطفى عودة	مدح عمر بن أبي ربيعة في الفول والظفره الفني
		١	١	حسن نصار			
		١	١	محمد مصطفى عدارة			
ممتاز	١٩٨٠/٧/١٥	١	١	عز الدين اسماعيل	الآداب	نجوى إبراهيم فؤاد عاكوس	مسرح بطرب صنع
		١	١	فوزي فهمي			
		١	١	محمد صلاح الدين فضل			
ممتاز	١٩٨٠/٣/٢٩	١	١	محمد رفوف سلام	الآداب	علي أحمد علام	الفضليات ولبلة لغوية وأدبية
		١	١	السيد أحمد خليل			
		١	١	نعمان القناص			
ممتاز	١٩٨٠/٥/١٨	١	١	عبد الهيد عابدين	الآداب	وليام حسن الخوام	المصور والمصور في اللغة العربية
		١	١	عبد علي الراجحي			
		١	١	محمود فهمي			
		١	١	حجازي			
جيد جدا	١٩٨٠/٣/١٣	١	١	محمد رفوف سلام	الآداب	أحمد يسري علي حسن	نظرة الألب من خلال كتاب يومه الدهر للتمالي
		١	١	أحمد كمال زكي			
		١	١	أحمد عبد القصور			
ممتاز	١٩٨٠/٧/٢٥	١	١	هيكل	الآداب	شعاعة مطر شعاعة موسى	نقد طه حسين للمتنى
		١	١	محمد زكي المشاوي			
		١	١	عز الدين اسماعيل			
		١	١	فؤاد زكي			
جيد جدا	١٩٨٠/٧/٢	١	١	إسلامي عيسى	الآداب	رياد الشكعة	قسم اللغة الإنجليزية
		١	١	عادل سلامة			
		١	١	مفري كامل داود			
ممتاز	١٩٨٠/٢/٢٠	١	١	محمد محمد	الآداب	محمد مرقس موسى	آراء كورتيدج النقدية وتطبيقها على أهم القصائد
		١	١	يوسف محدي واه			
		١	١	نادية أحمد مسلم			
جيد جدا	١٩٨٠/٦/٢٩	١	١	أعلاص عيسى	الآداب	نوال محمد مرسى	أصول النقد الأدبي عند فرسيسكوردي ستيس
		١	١	عبد الوهاب المنيرى			
		١	١	عزى كامل داري			

سجل رصدي

مفهوم اللغة في الشعر الفيلسوف	فاطمة عبد الحميد محمد	عين شمس	الآداب	د. عبد الله عبد الحافظ د. ماري ماري محمود د. إبراهيم محمد مرقى	١٩٨٠/٧/١	ممتاز
من قصص ديونوراواتراي - ترجمة وداسة لغوية	حسن رفعت علي حسن	عين شمس	الآداب	د. ديفانكارتين جمبوش د. محب محمد د. يوسف محلي وهبه	١٩٨٠/٢/٤	ممتاز
نظريات بروس القديسة علي الشعر الحديث بالاهلولة إلى ما كتبه ولم يتركس	غلام محمد صلاح الدين المهياري	عين شمس	الآداب	د. محمود شكرى مصطفى د. ماري كامل دارود د. عبد الرحمن حسن أبو سمدة	١٩٨٠/٩/٦	ممتاز
الخطابات الصورية أو الكاركتورية في مسرح جاد انوى	مها محمد محمد محمد	عين شمس	الآداب	د. كوثر عبد السلام د. هيام أبو الحسن د. رباب عريب	١٩٨٠/١/٢٨	ممتاز
غربة البطل في الرواية العربية المعاصرة دراسة لتأثير التيارات الفكرية الأدبية الغربية	سهر عبد السلام عوفى	القاهرة	الآداب	د. سامية أحمد د. كوثر عبد السلام د. هناء فهمى	١٩٨٠/٢/٦	جيد
مسرح بول فاليري في النقد	سامية عبد المال محمد وشوان	القاهرة	الآداب	د. جنى بوزيلى د. فاطمة سوكة	١٩٨٠/٣/٢٧	جيد جدا
نظرة الابداع الأدبى في القصص القصيرة لبلية دويلل دوم	ولده محمد محمد محمد صبرى	القاهرة	الآداب	د. جنى بوزيلى د. سامية أحمد	١٩٨٠/٥/١١	ممتاز
البقاء الفكرى عند شارل دي بوجي	ماري مونس موم	القاهرة	الآداب	د. حبيب عازار د. هيام إبراهيم جرجس د. جنى بوزيلى	١٩٨٠/٥/٢١	ممتاز

قسم اللغة الألمانية

الأعمال الألمانية والمصرية - دراسة مقارنة بين المهكل والمنظية المستربة	هانا أنبوت ولم في	القاهرة	الآداب	د. كارل بلنبرج د. جوى هانزا د. محمد أبو حطب خالد	١٩٨٠/٥/٥	ممتاز
أورى - تس جرينج شاعرا	محمد محمد مصطفى الخطيب	القاهرة	الآداب	د. واكيه محمد رشدي د. محمد عبد الشهيد د. محمد محمد القصاص	١٩٨٠/٣/٦	ممتاز
لرجمة الاصطلاحات من اللغة الألمانية إلى العربية	مرويت محمود صديق	القاهرة	الآداب	د. كارل بلنبرج د. محمود أبو حطب خالد	١٩٨٠/٥/١٦	ممتاز
المصير المألود في كل من الألمانية والعربية	مى رشاد نويش	القاهرة	الآداب	د. هريت كيرجل د. كارل بلنبرج د. محمود فهمى حيازي	١٩٨٠/٥/١٢	ممتاز

رسائل الدكتوراه

قسم اللغة العربية

من القطاع وأثره في الدراسات الصرفية [مع تحقيق كتابه: أبيية الأسماء والأفعال والمصادر]	محمد محمد محمد الحاج عبد الله	القاهرة	دار العلوم	د. عبد الرحمن محمد السيد د. عبد الله عبد الفتاح درويش د. رمضان حسن عبد التواب	١٩٨٠/٥/٢٥	الشرف الثانية
---	-------------------------------	---------	------------	---	-----------	---------------

سجل رصدي

أبو حيان التوحيدى المجلدات الأدبية والفنية	عبد الواحد حسن عبد الواحد	اسكندرية	الآداب	١ د محمد طه الخاجرى ١ د شوق هيف	١٩٨٠ ١ ١	الشرف الأول
الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة	حليمى محمد بلير أبو الحاج	القاهرة	الآداب	١ د محمد زكى العشماوى ١ د عبد الله طه بدر ١ د مهيى القفاوى ١ د محمد صلاح طرس	١٩٨٠/٢ ١٩	الشرف الثانية
أثر الدخيل على العربية الفصحى فى عصر الاحتجاج	صعود سعيد يوز	الاسكندرية	الآداب	١ د حسن عرف ١ د عبد الحميد عابدين ١ د رمضان عبد التواب	١٩٨٠ ٤/٢٩	الشرف الثانية
الجملة المنبرية فى مجموعات الشعر العربى القديم. المصطلحات والأصناف	محمد جيجان عبد الدكى	القاهرة	الآداب	١ د محمود على مكى ١ د محمود فهمى حجازى ١ د عبد الواحد	١٩٨٠/٢/٢٨	الشرف الثانية
جهود طبع اللغة العربية فى المصاحف العربية فى العصر الحديث	ولاء محمد كامل فايد	القاهرة	الآداب	١ د حسن نصار ١ د محمود فهمى حجازى ١ د رمضان عبد التواب	١٩٨٠/٣/٢٥	الشرف الأولى
حاسة الظفر من أشعار مختلفين والقدماء لآلى محمد عبد الله بن محمد العبد لكالى الزورلى	محمد مهيى الدين محمود سالم	القاهرة	الآداب	١ د يوسف خليفة ١ د محمود على مكى ١ د محمد كامل جيمه	١٩٨٠ ٥ ٥	الشرف الأولى
الحسين بن الهادي فى الشعر العربى فى نهاية العصر الأموى	عبد الله حلافة أحمد الرضى	القاهرة	الآداب	١ د النيران القاضى ١ د يوسف خليفة ١ د محمد عبد الرحمن	١٩٨٠ ١ ٢٤	الشرف الثانية
دراسة شعر شمس الدين التراجى [مع تحليل ديوانه]	حسن محمد عبد الحادى مهيى	القاهرة	دار العلوم	١ د الطاهر أحمد مكى ١ د احمد محمد الخوق ١ د محمد دغلول سلام	١٩٨١ ٤/٢٧	الشرف
دور الفطوى فى مدأ التقاد العربى وتطوره حتى نهاية القرن الرابع الهجرى	وليد حسن إبراهيم الخولى	عين شمس	الآداب	١ د عبد القادر القلط ١ د محمد زكى العشماوى ١ د أحمد كمال زكى	١٩٨٠ ١٠ ١١	الشرف الأولى
شخصية النطق فى الرواية العربية فى مصر بعد الحرب المدنية الثانية	بيل يوسف صالح حناء	عين شمس	الآداب	١ د عز الدين سماعيل ١ د أحمد كمال زكى ١ د جابر عصفور	١٩٨١ ٧ ١	الشرف الثانية
شعر ابن الرومى - دراسة نقدية	عز الدين حميدى المرحول	عين شمس	الآداب	١ د أحمد كمال زكى ١ د شوق هيف ١ د إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠/٦ ٢١	الشرف الأولى
شعر النبطى - دراسة نقدية	خليفة عبد الله التوكلى	عين شمس	الآداب	١ د عبد القادر القلط ١ د شوق هيف ١ د إبراهيم عبد الرحمن	١٩٨٠ ٦ ١٩	الشرف الأولى
الشعر النبوى المعاصر فى ضوء النقد الحديث [من ١٩٠٠ إلى ١٩٧٤]	محمد مصطفى حسن سلام	القاهرة	دار العلوم	١ د عبد الحكيم حسام ١ د محمد شليخ الدين ١ د أحمد كمال زكى	١٩٨٠/٦ ٢	الشرف الثانية
الشعر العربى المعاصر بين الفن والاعتراف	ملوى محمد الخير	عين شمس	الآداب	١ د عز الدين سماعيل ١ د أحمد كمال زكى ١ د جابر عصفور	١٩٨٠/٣/٢٩	الشرف الأولى
شواهد الشعر عند سيورى	علاء عبد الكريم جمعة	القاهرة	الآداب	١ د حسن نصار ١ د محمود فهمى حجازى ١ د عبد العزيز مطر	١٩٨٠/٣/٢	الشرف الأولى
الغراءات الذاتية فى ضوء القرآن	محمد عبد الحيد الطويل	القاهرة	دار العلوم	١ د عبد الفتاح درويش ١ د عام حسام عمر ١ د حسن عون	١٩٨٠ ٦ ٢	الشرف الأولى
المعتقدات العشر توثيق ودراسة	على سمير القنوم	القاهرة	الآداب	١ د يوسف خليفة ١ د مبد حتى حسن ١ د أحمد كمال زكى	١٩٨٠/٣/٣١	الشرف الأولى
أشهر بين الفلسفة والتصوف	عبد الفتاح احمد القفاوى	القاهرة	دار العلوم	١ د محمد كمال جعفر ١ د محمود حميدى	١٩٨٠/٣ ١١	الشرف الأولى

عالم الكتب

محمد طاهر ، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ شارع عبد الحامد سرور - تليفون (٧٤٦٤٠)

شخصية مصر
(ثلاثة اجزاء)
د. جمال حمداني

فن البناء المعاصر
د. محمد زكي هواس

فرائص صبح اراغى
محمد قنديل البقاي

فن العمارة والبناء
مهندس / أحمد مباد

أشراء على الرصوف
د. طلعت غنام

أسرار الفن التشكيلى
د. محمد البسيونى

أسرار النظام اللغوى
عبد الرافق
د. هاشم شعبان

التصميم
سيفتج الباب عبد الحليم
د. أحمد زهران

الملكة اللسانة
عند ابن خلدون
د. محمد عيسى

موسوعة
نافع البرورية
محمد سعد نافع

من القرآن الأثري
في المغرب
د. عبد العزيز بن عبد الله

الإعلام العربى
د. محمد عالى العوينى

ببليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

من أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٠

- | | | |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • محمد عفيفي، القاهرة، الطبعة العبة الجديدة • في المسرح عند يوسف الخرس • د. بيل راجب، القاهرة، مكتبة غريب • في عهد الشعر • أحمد منجبر، القاهرة، مكتبة غريب • في تاريخ الأدب الخاهل • علي الحندي، القاهرة، مكتبة الشباب • قضايا النقد الأدبي والبلاغة • عبد الواحد حسن الشيخ، القاهرة، هيئة • المصرية العامة للكتاب • المسرح الكوميدي في مصر • من مجيب الرحاني إلى اليوم • محمد فكري، القاهرة، د. الحلال • المصادر الأدبية والفكرية • في التراث العربي • مر الدين اسماعيل، القاهرة، دار المعارف • من بلاغة النظم العربي • عبد البرر عبد شعلى، القاهرة، دار • الطاعة المحمدية • من قضايا النقد والبلاغة • - تومر النيل، القاهرة، مكتبة الشباب • مسج الطراد في التراجم الأدبية • د. جابر نسحة، الاسكندرية، هيئة قناة السويس • بالاسمائية • موقف النقد الأدبي من حماد الراوية • عبد الحكيم مصطفى، القاهرة، مطبعة • السادة • نظرية الشعر في النقد المعاصر القديم • عبد الفتاح عثمان، القاهرة، مكتبة الشباب • النقد الأدبي الحديث ورواده في مصر • رطلول سلام، الاسكندرية، منشأة معروف • النقد والبلاغة • د. عبد القادر القط، القاهرة، دار • المعارف | <ul style="list-style-type: none"> • دراسات في الأدب العربي (العصر العاصي) • رطلول سلام، الاسكندرية، منشأة المعارف • دراسات في النقد والبلاغة • د. محمد المنجد القط، القاهرة، سجل العرب • دراسات نقدية • عادل مختار، القاهرة، مكتبة نهضة الشرق • فوكسة في مصادر الأدب • نظام أسد مكي، القاهرة، دار المعارف • الرؤية الابداعية في شعر المشرى • د. عبد العزيز شرف، القاهرة، دار المعارف • سرقة أدبية • عامر الحصاد، القاهرة، دار الخيل للطباعة • شرح القصائد السبع الطوال الماهايات • عبد السلام محمد مازون، القاهرة، دار المعارف • الشعر الحديث في الحجاز • عبد الرحمن اي بكر، القاهرة، الهيئة العامة • العامة للكتاب • شكسبير في مصر • د. ميسر عويس، المركز القومي للبحوث • والشعر • صورة المرأة في الرواية المعاصرة • طه وادي (طبعة ثانية)، القاهرة، دار المعارف • العلامة محمد الببال حياته وآثاره • أحمد مبرور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة • للكتاب • عن اللغة والأدب والنقد - رؤية تاريخية • محمد أحمد العرب، القاهرة، سجل العرب • العرب • اعداد تحت أداء الأقطار العربية، القاهرة، دار • المعارف • الفكر الأدبي المعاصر • جورج واطس، الهيئة المصرية العامة للكتاب • في الكوميديا | <ul style="list-style-type: none"> ١ - الدراسات الأدبية • ابن الرومي • محمد عبد العزى حسن، (جميعه ثانية)، القاهرة، دار • المعارف • أدب القاصي للمصالح • يو بكر أحمد بن علي الزبي، القاهرة، دار • الثقافة للطباعة • أربع زوجات • أمي حيدر، القاهرة، د. الثقافة الجديدة • أساليب بلاغية (القصيدة - البلاغة) • أحمد مطلوب، القاهرة، دار غريب للطباعة • الاشتراكية وأحب عند برناردشو • بيل راجب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة • للكتاب • نهضة المهائس المستقلة على فنون كثيرة • خلداه بن جميل السبالي، القاهرة، سجل • العرب • تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر اسماعيل إلى • ثورة ١٩١٩ • د. لويس عويس، القاهرة، هيئة المصرية العامة • للكتاب • الببال الخادي في شعر عبد الرحمن شكرى • محمد السمدي فرهود • القاهرة، دار الطاعة المحمدية • الشيخاني يوسف بشر، لوحة واطار • أحمد محمد البدوي، القاهرة، مطبعة القبة • الحديث ذو شجون • د. زكي مبارك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة • للكتاب • خصائص الأدب العربي • يو، الحندي، القاهرة، دار الاعتصام |
|--|--|--|

• نهاية الأرب في معرفة أحوال العرب

أبو العباس أحمد القلقشندي . القاهرة . مطبعة

هبة مصر

• الوحشيات والأوابد

الشعراء في المحاطة

محمد بن إبراهيم بن عبد الله الحقل . ط .

القاهرة سجل العرب

٢ - الشعر

• بحر العاشق

مفرح كرم . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• الحب في زماننا

وفاء وحدي . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• حديقة الشفاء

محمد أبوسنة (طبعة ثانية) القاهرة . الثرى

نشر والنورج

• ديوان أبي مسلم البهلاني

ناصر بن سالم بن عبد الواسي . القاهرة . المطبعة

المصرية العامة للكتاب

• ديوان النيل

تسليم مختارة من الشعر المصري السوداني . أعداد

هيئة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب

والعلوم الاجتماعية (مصر)

والجيش القومي رعاية الآداب والفنون (السودان)

القاهرة . هيئة المصرية العامة للكتاب

• ديوان عيسى الأمام

محمد . جب البيومي . القاهرة . مطبعة الرضا .

• رماد المرون

بدر نوفل . القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب .

• زاد المسافر

حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف

• ستة أطوار والحال أشجار بالعامة المصرية

ماجد يوسف . القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب

• شهر زاد

حسن كامل الصيرفي . القاهرة . دار المعارف

• صابرة . أشجار بالعامة المصرية

حميس عطية . القاهرة . مؤسسة الأهرام

التجارية

• الصراخ في الأبرار القديمة

محمد أبوسنة (طبعة ثانية) القاهرة . الثرى للنشر

والنورج

• قتلوك بالقلى

حياة أبو الصر القاهرة مطبعة الشريعة .

• لا بد

عمود حسن اسماعيل (طبعة ثانية) القاهرة . دار

المعارف .

• مصر الحرب والسلام . شعر

مخيل حور . القاهرة . دار الفكر العربي .

• من الوجدان

مبارك القرني . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب .

• شمات الروح

• ديوان بالعامة المصرية . محمد عبد الرزاق أحمد .

القاهرة . دار مصر للطباعة

٣ - القصيدة

• آخر الدنيا

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . مكتبة

مصر .

• أفراح القبة

نجيب محفوظ . القاهرة . مكتبة مصر

• المأطبة

اسماعيل ولي الدين (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة

غريب .

• بالغ النعناع ونصير أخرى

عبد الله نجيب محمد . القاهرة . مكتبة الأنجلو

المصرية

• البيضاء (رواية)

يوسف ادريس (طبعة جديدة) . القاهرة . دار

اليوسف

• صحافة شرف

يوسف ادريس (طبعة جديدة) القاهرة . مكتبة

مصر

• حكايات لا معنى لها

يوسف القعيد . القاهرة . كتابات مصرية

• الخرافة والبياني ونصير أخرى

احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر

• رحلة عبد نصيرة ونصير أخرى

فتحي الأبياري . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• طرق الحماة

د . الطاهر أحمد . مكي (طبعة جديدة) القاهرة

دار المعارف

• عطلة غوخة

محمد جلال . القاهرة . مؤسسة أخبار اليوم

• عوار يا مصر

طه وادي . القاهرة . المطبعة المصرية العامة للكتاب

• في الكأس بقية

فتحي أبو الفصل . القاهرة . مطابع الأهرام التجارية

• لا تظن الشمس

احسان عبد القدوس . القاهرة . مكتبة مصر .

• لعبة القربة

محمد جلال . القاهرة . المطبعة المصرية العامة

للكتاب

• لغة القلب

أحمد حاتم الشريف . القاهرة . روز اليوسف

• مناه في الحاكم

د . نوح عطية . القاهرة . دار المعارف

نصف الخليفة . (رواية)

عبد الوهاب داود . القاهرة . هيئة المصرية العامة

للكتاب

نوبولك ٨٠ (رواية)

يوسف ادريس . القاهرة . مكتبة مصر

بالسرح

ثورة في الأرحام . ولادة مسرحية متعصرة

وأنت الدويري . القاهرة . المؤلف

زهور في باطن الحبل

ماهر أحمد زكي الشياوي . القاهرة . دار المعرفة

للطباعة .

السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى

محمد عنان . القاهرة . هيئة المصرية العامة للكتاب

كتب وردت إلى المحلة

قصص غريبة وأساطير عجيبة

الدكتور داهش . بيروت .

دار النسر المحلق



فصول
فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

مجمع بحث أرف من الكتب الجديدة

محمد فريد أبو حديد
دراسة تحليلية في الرواية والافصوصة
وأدب الأطفال والشعر المرسل
• محمد عبد المنعم خاطر
١٢٠ قرشا



مخرانة الأدب
ولب الباب لسان العرب
للبيهنادي
• تحقيق عبد السلام محمد هارون
٢٥٠ قرشا

الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية
• د. د. مصري عبد الحميد حنورة
١٧٠ قرشا

حركة التجديد الشعري في المهجر
بين النظرية والتطبيق
• عبد الحكيم بلع
٢٠٠ قرشا

فصول في الأدب والنقد والتاريخ
• علي أدهم
١٣٠ قرشا

شعر الصعاليك مهبه وخصاله
• عبد الحليم حصني
٢٠٠ قرشا

دراسات في الرواية المصرية
• د. علي الراعي
١٠٠ قرشا

عالم يوسف السباعي
• علاء الدين وحيد
١٩٠ قرشا

الروائيون الثلاثة
نجيب محفوظ - يوسف السباعي - محمد عبد الحليم عبد الله
• يوسف الشاروني
١٥٠ قرشا

مكتبات الهيئة وفروعها بالفتاحرة والمحافظات

تقرير عن:

المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب

نصار عبد الله

انطلق في مدينة بلجراد في الفترة من ١٧ إلى ٢٣ أكتوبر ١٩٨٠ المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب الذي يهدف بمؤتمر أكتوبر، إذ كخطت لقرار انعقاده ذكرى تحرير بلجراد من الاحتلال النازي سنة ١٩٤٤ أكتوبر (١٩٤٤)

لغات الخمس الرسمية في المؤتمر وهي - الإنجليزية - الفرنسية - الروسية - الألمانية - الصربية - حيث عقدت كل مجموعة من هذه المجموعات جلسية أولها مساء الجمعة ١٧/١٠ وأخرى صباح السبت ١٨/١٠ وذلك لمناقشة الموضوع الأساسي الذي دارت حوله أعمال المؤتمر وهو "الأدب في وجهه وحظه" ثم اختتم المؤتمر أعماله في مساء الأحد ١٩/١٠ بالاستماع إلى تقارير مقرري المجموعات حول ما أسفرت عنه مناقشات المجموعات خلال الجلسات المذكورة ولذا كانت هذه التقارير متفاربة المضمون إلى حد كبير إذ أن سائر المجموعات قد خلصت من مناقشاتها وفي نفس الوقت إلى أن أهم الأخطار التي تهدد الأدب في الوقت الحاضر تتمثل في خطري نسبي: أولاً الضغوط السياسية التي يتعرض لها الأديب في كثير من بلدان العالم والتي تشل من حركته أحياناً، أو تحاول أن تفرض عليه وجهات نظر معينة أحياناً أخرى، وثانياً انهو لتزايد في أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال الجماهيري وعلى وجه الخصوص

القطبية) - م. أ. م. - جيري (البرتغال) دانوتا شيريلش وتاديوز دريوسكي وجانوز جيلوفسكي (بولندا) - ميرو رادو جاكوبان - ولانوس لاني ومارا لامي فنكو (رومانيا) فن جنسرج - يتر أولوفسكي - ستيفن تابور - ميل غالتون (الولايات المتحدة الأمريكية) - روجر دور ستيل (السعال) - أورلندو مندس وجوا مارشادو دي جراسا (مورمبيق) - بريس بوزوف وفلاديمير لوجنچيف و. أ. همتا توف وديرا إزليان (الاتحاد السوفيتي) - جين جان دسكان وبسكال دليش وجان مارك بورديير وميشيل ديجي (مرا) - أرتو كينيونكا (فنلند) - مارتن موري (هولند) - نورجي لندجرن (النرويج) - نصار عبد الله (جمهورية مصر العربية) - بالإضافة إلى كتاب وشعراء الدولة المضيفة وفي صباح الجمعة ١٧ أكتوبر استقبل المؤتمر أعماله بالجلسة الافتتاحية التي استمع فيها الحاضرون إلى كلمات قصيرة من ممثل القوم ثم انقسم المؤتمر بعد ذلك إلى خمس مجموعات عمل تبعاً

وقد حضر المؤتمر ثمانية عشر كاتباً وشاعراً يمثلون نحو ثلاثين دولة من مختلف دول العالم وهم ميلو دور (استراليا) - هرمان دي كويك (بنجيبكا) - برنارد برجونزي وجون ترب ورنارد جوسون (بريطانيا) - كوستاس غاليتاس (اليونان) الزوجان الشاعران ماريا جياكوني وأوق هرود (الدانيمرك) - كريشنا سوبتي (الهند) دانيلو دولي و ج. أ. برتر. (إيطاليا) - نور وليامسون (آيسلند) والذي كان مشاركاً في نفس الوقت في مؤتمر اليوسكو الذي انعقد في بلجراد في الفترة ذاتها - كاسيو تاتاك (اليابان) - صبي فريد (الأردن) - إكسي كسا مجلج (كيبا) - ما بويل فيلانيلا وروول لويس كاستيلو (كوبا) - أنيري كولتر. (لوكسمبرج) - ييلاكراكو وبيلا توت وبيركيشي آندراس وسلمان كروكا (المجر) - دوي موير بارتو (مورمبيق) - جون ريسك وآناليري لوميل وولتر ويس وبول فايتز (جمهورية ألمانيا الديمقراطية) - جان دودو (ساحل العاج) - عز الدين المنصرة (منظمة التحرير

لإداعة والتلويحون ، وهي أجهزة تمثل منافسا قويا للكاتب الأديب كما أنها وسيلتا تبيح الفرصة لتقديم العمل الأدبي من خلافه فإن هذا يكون على حساب قيمة العمل الأدبي ذاته في معظم الحالات . وبعد اعتماد جنسات لتؤثر الرحمة بدأ برنامج الزيارات لأعضاء الوفود للتعرف على مختلف جوانب الحياة الثقافية والفنية في يوغوسلافيا والذي استمر حتى يوم ١٠/٧٣

وعن الزعم من النطقة الواضحة التي سادت كلمات تمثل الوجود أو مناسبات مجموعات العمل في الأمر لم نحل من بعض التناولات الطريقة المثيرة . نمل أصرها جميعا ما ورد في كلمة الشاعر الأمريكي ألي جيسبرج التي ألقاها في جلسة الانفتاح ثم عاد إلى ورده بعض أفكارها خلال جلسة مجموعة العمل للمحدثين باللغة الإنجليزية ، وهي أفكار مستمدة مما يبدو من مصادر موزية . وهما بل ترجمة حثيث ألي جيسبرج

تكن قوة الشعر في النفس ، وليس من قبل المصاحبة أن يكون اللفظ الدال على النفس في اللغة اللاتينية Spiritus مصدرا للفظ الدال على الإلهام في اللغة الإنجليزية Inspiration بل وأن يكون هذا اللفظ الأخير دالاً على الإلهام والشهيق في نفس الوقت . إننا ننفس ، وبين تعاقب أنفاسنا ، وعلى هذا التعاقب تكن أفكارنا الخفية ، بل أفكارنا الطبيعية . فإذا انتقلنا إلى الضعف لنا أشبه الضعف كذلك بالنفس .. إننا حين ننفس يندفع الهواء الخارجى إلى الرئتين وبذلك يصبح الحسد البشرى ميدانا مستباحا للغزو من الخارج . وكذلك مستباح جسد الشاعر للغزو من قبل الشرطة ، ومن قبل التعذيب والصليب ، ومن قبل أجهزة الإعلام وسائر المؤثرات النفسية الخارجية وهكذا يندثر الشاعر عديم الحول والطول وإزاء هذه المؤثرات التي تعمل على إعادة تشكيل جسد

إن الشاعر عديم الحول إزاء المرض وإزاء الحروب التي يشهدها العالم .. عديم الحول إزاء الموت ، وإزاء تغير طبيعته أو إيقاف حركتها .. إنه عديم الحول يبحث نفسه وللإنسانية ، عينا ، عن أرض صلبة يقف عليها

ورغم هذا العجز واتساع الحول فإن في ضعف الشاعر يكن التبرع والتوقد ، إن هذا الضعف هو التبرع والتوقد لأن الشاعر جهاز استقبال على قدر كبير من الحساسية لا تقاط الرسائل التي ترد إليه من العالم الخارجى بما فيها رسائل الألم .. إنه يستمع دائما إلى شيء ما خارج ذاته ويحفظها . وهذا هو الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان الدولة . هذا هو الفرق بين سلطان الشاعر وسلطان المجتمع .. وهذا هو أيضا ما يميز الشاعر عن الشوليه المتميزة للجسد البشرى ذاته ، تلك التي تربط عليها إلهاء آلاف الأجناس من الكائنات الحية الأخرى . إن الشاعر ليسك أننا نواجه خطر إلهاء جنس البشرى كذلك . لهذا فنضع الشاعر نكن قوته .. تلك التي عبرها من خلال أصوات الطليعات التي ما فن يرسلها عبر وفاته ومن قبلها : هو .. و .. ن [لفظها جيسبرج قيا يشبه الصرخة المتصلة] أو ...

إن ضعف الشاعر هو قوته التي يرسلها عبر بصائير أنفاسه لما أشبه بجهاز إرسال إلهامى أو تلويح يرقى كل ما يحتاج إليه من الآلات هو جسده الخاص .. وهكذا استطاعت الشاعرة سافرون ترسل بقاءاتها المتاعمة التالية منذ سنة وعشرين قرنا .

سافرون :
.. .. .
.. .. .
.. .. .

أرسلت سافرون هذه الإلهامات منذ سنة وعشرين قرنا إنها إلهامات عاشت أكثر من الحضارة التي عاصرتها سافرون نفسها ونفس الأمر بالنسبة لرامبو ، جان رامبو .. ووليام بليك . وولت ورتان . فقد كان لهم جميعا تلك الأصوات التي صغر طويلا صمرا أطول من عمر الشرطة في دولتهم وأطول من عمر دولتهم ذاتها . وعمر قلائهم بل أطول كذلك من عمر دولتهم

وهكذا بعض شعراء زماننا من أمثال بوب ديلا ن أو شعراء البيتر الذين سمع نبضات أنفسهم في مناطق مختلفة من العالم ، وكذلك أيضا الشعراء والموسيقون الذين تولت تلك الذين أحسنهم بالذكر بشكل

أساسي ، إذ أن الثقافة الأفريقية له استطاعت أن تحدث تغييراً أساسياً في عدد الأفكار والإلهامات في العالم بأسره . هذا المعنى يكون ضعف الشاعر وانفتاحه هو قوته في نفس الآن (تصديق)



عزيرى القارىء:

إحرص على اقتناء العدد الجديد الذى يصدر من

فصول

مجلة النقد الأدبى

رئيس التحرير:

د. عز الدين اسماعيل

الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير:

د. رشاد رشدى

القصة

مجلة الإبداع الأدبى
والدراسات القصصية

رئيس التحرير:

شروت أباطة

الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير:

د. عبد العزيز الدسوقي

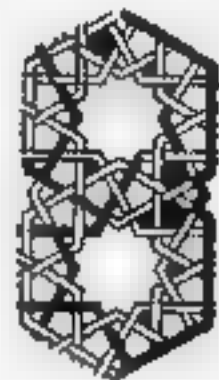
يمكن الحصول على أعداد المجلات
من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالمحافظات

THIS ISSUE ABSTRACT

questions when he reads Abd El-Hameed Hawas's review of Mohammed Rasned Thabet's book entitled «The Structure of the Novel In the Hadith of Issa Ben Hisham», which is an attempt to apply Goldmann's structuralist to contemporary Arabic Literature. There are also two reviews, by Shokri Madi and Hassan El-Banna. Where linguistics is applied to both classical and modern Arabic texts. Finally, there is Maher Shafiq's review of Jonathan Culler's book on structuralist poetics.

This issue, thus, raises many questions and it is our sincere wish that this issue of *Fusul* will stimulate further reconsideration of our literary and critical scene.

Translated by : Dr. Iahaa Ebeid



issues. Her study lays special emphasis on Lucien Goldmann's view of the function of structure and the structure of functions. Goldmann's structuralism is progressive; it may be summed up in the understanding of the internal structure of a number of texts and relating these to the structural whole from which they were generated. Dr Nabila, however, criticizes the structuralists for formulating mathematical models for literary works. Thus, turning literature into lifeless forms.

Next Dr Hoda Wasfi undertakes an attempt to adopt a structuralist perspective in an applied study of Naguib Mahfouz's novel *«The Beggars»*. She starts from the premise that this novel is the type of story that uses monologues and complex patterns to relate novelist / author / narrator story - teller / reader - addressees. Her study seeks to discover the aesthetic form (implicit) and the literary form (explicit). She outlines two levels in the novel, the level of the story or the anecdote (a system of events and characters) and the level of discourse (a channel of communication between novelist and reader, merging the reader in the world of the novelist).

Obviously, Dr Hoda's study raises many questions but she admits that her reading is by no means the final one, and in this she agrees with Roland Barthes that a literary work does not survive because it imposes a single meaning on people, but because it evokes a number of meanings for the same individual. What Barthes says, however, raises many questions concerning the value, the interpretation, and the historicity of the text. All these questions require the formulation of a stance towards structuralism.

Dr Shoukri Ayad has chosen a relevant topic, which he entitles *«A stance toward structuralism»*. He adopts a definite premise in his attempt to evaluate structuralism. His attitude is not that of the apriori rejectionist or the neutral by-stander, but is typical of an analyst determined on testing the validity of the structuralist contribution. His attitude implies a critique of structuralism; he stresses that the term structure is not in itself an innovation in literary criticism. For structure has always been the main concern of any critical movement which attempts to analyse literary texts, as opposed to historical interpretation which is a widespread practice in the universities. There is a great deal of similarity between the New Criticism in the 40's and 50's in America and structuralist criticism in the 60's in France.

The difference between the two trends lies in the fact that structuralism is a rational movement that gives precedence to thought rather than objective facts. As opposed to the

functional experimental approach which is mainly concerned with mutual relations between existing entities. One of the major precepts underlying structuralism is that the proper object of literary studies is literature.

This principle is related to many other principles, it leads us beyond structuralism and links it with other aspects of artistic and literary modernism on the one hand, and to the epistemological and ontological vision of the world on the other hand.

Ultimately, we reach the concept of *«Literature act»*, which seeks to free literature from all dogma and to return to an *«innocent language»*, which represents the genesis of creativity. This is a concept which preaches a Utopian humanitarian socialism which confirms what we already know about the structuralist hostility to history and to the notion of man as the maker of values.

However, structuralism may be regarded as a mere reaction to previous philosophical doctrines, yet it must be admitted that it has its roots in many of these doctrines, in the same way that structural criticism has its roots in its predecessors. This raises number of questions, the first question deals with the reality of structuralism, when it is seen as emerging at a particular historical moment, when a sense of loss, despair and aimlessness reigned supreme. As this moment was embodied in creative works, it was also embodied in criticism. Hence, Barthes' significance, which lies in the fact that he fully justified *«surrealism»*, *«Absurd»* and *«avant garden»* movements in literature.

If we leave this issue we are still confronted with the problem of value. If we overcome this problem, we are still faced by other problems such as the function of literary forms. This leads to the controversy of literature and history. We are also faced by the opposition between structuralism and literary studies, which we may be able to resolve within the framework of Semiotics and Semiology. All these problems testify that the basic opposition in structuralism is the basic opposition in culture itself - where every human activity is replaced by an automatic system performed by computers, at a time when we are facing the downfall of the values that govern man's behaviour.

The questions that Shoukri Ayad raises are endless. Further questions are raised in the third part of the Journal, that of the literary scene. Especially, when structuralism as an approach is applied to the text of *«Migration Season to the North»* by the Sudanese novelist El-Tayeb Salhi. In this article, Dr. Siza Kassem presents the critical experiment in this issue. Furthermore, the reader will have to answer more

THIS ISSUE ABSTRACT

literary criticism. El Massadi hoped to present a stylistic analysis of El Shaby's bearing in mind that literary texts are not a closed world, not a «signifier» without the «signified». His reading is not limited to the text itself, but it takes the text as a springboard for what lies beyond the text i.e. the message, to establish a relationship between structural aspects of the text and its psychological aspects.

El Massadi's reading of El Shaby establishes two prominent features of his stylistic structures mainly those of tension and conflict.

Undoubtedly, El Massadi's reading leads us to structuralism, where a literary text is multi-leveled structure and a set of constituents that fall within a system that can be described and analysed. The difference between El Massadi's approach and that of structuralism is that the former takes the inner ends of the structure of El Shaby's poetry as his starting point to other levels lying beyond the text. All this leads to the important question which is: what is structuralism? That is the question that this issue pauses.

This part starts with a somewhat historic introduction. Traditionally structuralism is attributed to De Saussure's contribution to linguistic theory, as well as to the work of the Russian «Formalists» up to the thirties of this century. Dr. Mohamed Fatouh Ahmed attempts in his article entitled «Formalism: its aftermath» to deal with the important contributions of the Russian Formalists to criticism. He tries to stress the close relationship linking this school with the literary scene since the beginnings of this century, which was dominated by the influence of European «Modernism», against which they tried to rebel. It all started with the work of the school of experimental phonetics and the circle for studying poetic language known as *Opayez* in Moscow. The most important contribution of the Formalists was the analysis of poetic rhythm from phonetic and structural perspectives which led to the study of the aspects of rhythm and phonetic structure. This significant contribution to the study of rhythm is that they stressed the «verse» as the basic analytical unit in metres. Their work culminated in new outlook on the study of poetic rhythm and its unity with all other aspects of poetic structure and significance.

Next the writer moves to the second and third decades of this century to highlight the work of Jakobson and others with their insistence on the artistic structure of literature and their persistence on the concept of «Literature sans Genres». This literature is seen as combining various levels. This view of literary structure represents the starting point of the Prague school. Dr. Fatouh does not only reveal the basic dictums of

the Formalists but also tries to highlight their differences with their opponents, and their influence on their predecessors with specific reference to the New Criticism School in Europe and the U.S.A. It is not difficult to see the close ties between the Formalists and Eliot's theory of the objectivity of artistic creativity. This later stream of critical thinking found its way into modern Arabic criticism and led to the independence of criticism and literary works. Fatouh's study concludes with an evaluation of the contribution of the Formalists, stressing the importance of its negative and positive aspects. This leads us inevitably to Structuralism.

Dr. Nabila Ibrahim's study entitled «structuralism, Origin and Goals» is a natural continuation of the previous controversy. The writer defines «structuralism» as a method that is persistently applied in the Physical Sciences, Anthropology, Linguistics, Literature and Art. In order to understand this method, it is imperative to fully understand «structure» as a system repeated in the relationships of the parts to the whole. The understanding of these relationships reveals the total unity of the work. This system is revealed through a model that the analyst produces, a mathematical or geometrical model; so that the model represents all the components forming the work and revealing the relationship between the parts and the whole.

Thus structure of a given phenomenon is the proper object of the study of the structuralist; structuralism itself is not concerned with content or the form of the content, but it seeks the reality inherent in the work itself, from within the work itself and not from without. Structure is a system that does not have a central axis. Structuralism seeks a structure without a central axis, it is a rule-governed system. All structures are thus alike, and thus structure becomes a characteristic of the reasoning processes that are involved in the ability of the human mind to perceive the world.

Thus, indeed, makes structuralism the most appropriate method for the study of Anthropology and linguistics. Structuralism, to be more precise, has helped to manifest the concept of structure in linguistics. It has also helped in the discovery of structure in Anthropological, literary and historical disciplines, thus manifesting the unity of the human intellect and the unity of the grammars of history, art, and literature.

Furthermore, Dr. Nabila discusses some of the systems discovered by Levi-Strauss in his study of culture and nature, as well as, the contribution of Ronald Barthes in revealing the system underlying clothing and literature. Next she discusses some aspects of the structuralist dialectic and its controversial

«Stylistics» emerged as an attempt to rid literary criticism from the chaos of impressionism and interpretation literary works from outside. Stylistics has certainly benefited from the strict scientific method only of linguistics, and has attempted to deal with linguistic relations in literary works. Furthermore it has attempted to present itself as an alternative for literary criticism in the traditional sense. Has it succeeded in its attempt? This is what this section on stylistics has tried to answer.

This part starts with Dr. Abdou El-Rajhi's study entitled «Linguistics and Literary Criticism». He tries to examine the relationship between Linguistics and Literature. He states that relationship between them has passed through several phases. There was an explicit relationship between them traditionally (interpreting texts, commentaries and evaluating linguistic performance). But this relationship suffered when linguistics became a strict descriptive science, which was no longer interested in individual performance. But this relationship changed with the coming of the transformational generative linguists, and the emergence of the competence performance distinctions which is relevant to linguistic creativity. The linguists eventually returned to literary criticism, to the use of linguistic tools to deal with literary work, in what has become known as stylistics.

Stylisticians argue that literary criticism is related to subjective impressionism, and that it is incapable of objective evaluation, whereas stylistics is capable of objectively evaluating the literary world.

While linguistics is mainly concerned with language study in general, stylistics attempts to study specific aspects of language, such as individual variation as an aspect of linguistic deviation. It attempts to describe linguistic deviation in literary works as well as reveal the latent expressive potential in language.

The writer elaborates on the different trends of stylistics, moving from general stylistics to more specific aspects of stylistics such as distinguishing between the psychological, emotional and statistical orientations in stylistic analysis.

This paper ends with important observations that have to be taken into account before attempting any form of stylistic analysis.

These observations lead us to Dr. Mahomud Ayad's paper on «Modern Stylistics» which tries from the very beginning to answer the controversy aroused by Dr. Rajhi's «Stylistics» on the one hand and Dr. Abd-El Salam El-Massadi's «Style and Stylistics: Towards an Alternative for Literary Criticism» (Tunisia 1977). Dr. Ayad's study attempts to define «stylis-

tics» and its different approaches. He points out that recent work in linguistic stylistics may be divided into three types: style as a deviation from the norm, style as recurrence or convergence of textual pattern, and style as a particular exploitation of the grammar of possibilities. He concludes his paper with a discussion of the short-comings of stylistics: namely, the problems of linguistic analysis of literary texts and the limitations of such an analysis compared with the comprehensiveness of critical analysis. While stylistics limits itself to sentence level analysis, criticism stresses the totality of the literary text. However, in as much as these inadequacies testify to the impossibility of substituting literary criticism with stylistics, yet he tries to show that stylistics is potentially beneficial to critical analysis. Criticism can give as much as stylistic analysis, but stylistic analysis cannot totally replace criticism.

The counterpoint of view, in defence of stylistics, is presented by Dr. Soliman El-Attar's translation from Spanish of Victor Manuel de Agibar's paper «Stylistics: a description and a history». The paper is important because it presents a comprehensive description of stylistic methodology and its contributions, starting from Charles Bally (Du Saussure's disciple) to Karl Voeller and Leo Spitzer (with his view of the linguistic circle) and Charles Burno as well as Firth's disciple. This study elucidates the Spanish contribution to stylistics, and notably the work of the distinguished stylistician Damasco Alonso.

The preceding studies in stylistics have presented a descriptive, historical and critical approaches to this discipline. Abd El-Salam Massadi's study presents a stylistic applied study of literary texts. A study which combines linguistic competence with a remarkable critical intuition. His study revolves around three major issues, the first is concerned with literary value in criticism, the second deals with aspects of linguistic analysis in stylistics, the third is concerned with explication of the text which reaches out beyond interpretation, to link textual structure with the psychological structure outside it. This psychological structure is simultaneously repeated in the text and outside of it. El Massadi thus presents an applied stylistic reading of «El Shaby's work», in his attempt to elucidate the overlapping, complex and interactive relationship between El Shaby's poetic texts and the psychological world. This attempt is an in depth continuation of the writer's previous applied stylistic contributions «which include his book «Stylistics and Style», and his stylistic analysis of El Muttanabi's poetry, Taha Hussein's «El Ayam», and conditional structures in the Koran among others) in which he tried to present a stylistic alternative to

THIS ISSUE

ABSTRACT

partially through the literary history of the «form» (which is relatively independent); and it is crystallised in certain dominant ideological structures; and henceforth it upholds a particular relationship between the creator and the recipient. Many questions ensue; as to relative independence, to connection levels between diverse elements, and to the imaginative pattern which guides the social critic in his study. All these points beg the question. Social criticism endeavours to find a convenient answer; aided by the so-called «orientation toward the science of literary texts». This, however, does not invalidate what has been already accomplished, rather it seeks to consolidate it. It would seem, as Bourell states, and with truth, in the conclusion of his study, that the whole issue requires further diversified and objective investigation, whereby effectiveness may be secured in handling various literary texts. «There is no harm», cautions the writer, «in trial and error», providing that we always bear in mind that the easiest way to be misled lies in the belief that we are in the right».

«Trial and error» signify orientation toward objectivity, and a search after elevation and originality, whereby consummation of both concept and method are grasped. From this angle, the vitality of the production of social literary criticism becomes eminent, and with «genetic structuralism» is equally highlighted. By the aid of «Structuralism», social criticism has made good use of previous available fulfilments in the scope involved. It attempts to promote certain concepts, to approach the innermost strata of literary works, and it also speculates upon the qualitative features as a literary structure which has its own functional significance and its compository ties; all of which points that could be objectively comprehended. When «Genetic Structuralism» is mentioned, the name of Lucien Goldmann emerges (1913-1970).

A critic of Rumanian stock and French citizenship, and who had occupied various academic positions in France including the «Collège des études supérieures» and the «Centre des recherches Sociales».

As the scholar responsible for expounding the principles he had imbibed from Georg Lukács, and on the strength of which he established the notion of «dialectics between literature and society».

The approach to «genetic structuralism», as seen by Dr. Gaber Asfour from his readings of Goldmann, is a concept for the «vision of the universe», and which is assumed as a mediating structure between the social class stratification on the one hand and between the literary, artistic and intellectual pattern, on the other hand. Thus, this «vision» becomes a

«homogeneous gestalt»; which is a dominant force behind cultural creativity. The argument on relationship between the «vision» of the universe and between the «satellites» of literary work, implies structural mechanisms, which, in turn, breeds literary structures (i.e. literary works), and this is in fact the revelation of a social group or stratum. It follows as a corollary that «genetic Structuralism» becomes a method in the study of literature, and also a concept thereof. Its techniques lie in its operational procedures, which combine both interpretation and comprehension of relations in the artistic structure. Understanding the particular in this way leads to a fuller understanding of a more comprehensive structure which lies beyond the work but is equally manifested in it at one and the same time. If interpretation could be seen as an effort to grasp the pure literary elements in the literary work, comprehension, then, is an endeavour to appreciate the role of the relevant social elements. Again, if operational procedures in this method be viewed as both «inward» and «outward» processes together, then they should be reckoned as indicative to a «Signifying Structure», which cannot be defined, evaluated or even analysed except on the basis of a functional role. Literary work, therefore becomes a «Signifying» (aesthetic) structure, yet its aesthetic nature cannot be grasped without absorbing the implied elements which are constituted by a signifying cohesion, and which lead us to an indication that is inseparable from the genesis of the creative work. And by so doing, both value and methodology are firmly set to action. Needless to say that the validity of this method cannot be granted, unless an example is put forward for application. More so, this thesis (i.e. method) must be brought into a sort of dialectic with its anti-thesis, so that both the positive and the negative aspects may be spotted in a coherent form. A review of Goldmann's research will involve the reader in the dialectic of this method with itself and at the same time with its anti-thesis. Furthermore, it leaves the opportunity to the reader to form his own view on «Genetic Structuralism», and similarly on the social trend in this respect as a whole. The social approach in this «vision» concludes by advancing a translation of Goldmann's theory entitled «Literary Sociology: Positivism and methodological issues», which was published in 1967 in the «International Social Sciences Bulletin», issued by UNESCO in various modern languages.

What about style in literary works?

We have pointed out that both the psychological and social approaches to literature have concentrated on the context but have not given adequate attention to the linguistic structure and relationship in the literary work.

relationship between the creative work and the sociological structure of society, in terms of a sociological situation or a social group or class. The sociological approach is concerned with the creative moment and the social process which lies beyond it. Thus it studies various sociological levels of production, publication, reception, and appreciation. Nevertheless, there is a close relationship between these two approaches, as both start from within and move out of the creative work and contribute a vision which reveals the nature of the work of art. The difference between them is in the degree of emphasis which each of them lays simultaneously on their main concern, the creative artist and society.

These two are the oldest in literary criticism, and both try to answer a vital question concerned with the creative «ego» and what lies beyond the literary work.

Dr Sabri Hafez tackles the relationship between literature and society, in his paper entitled «An Introduction to the Sociology of Literature». He starts by describing the history of this approach, taking us back to the days of Aristotle and Plato and before. He argues that the relationship between literature and society is as old as man's consciousness of his creative abilities. He reminds the reader of Vico's concept of harmony between the forms of literary expression and the nature of social reality, Mme Stael's book about the harmony between literature and social institutions; Hippolyte Taine's triolog on environment, race, and the historical moment; Karl Marx's dialectic of social and economic infra-structure and the intellectual and creative supra-structures, Lukács's innovation in Marxist to aesthetics together with his establishment of the notion of the human pattern in which all that is essential at a historical moment is embodied; to the concept of «synthesis» which mediates between «thesis» and «antithesis» and is exemplified by the Frankfurt School. And from the latter to the contemporary accomplishments of Goldmann and Pierre Macherey in France, Raymond Williams and Terry Eagleton in England; and finally Frederick Jameson in the U.S.A.

This is, indeed, a very long journey, starting from the «Simple» and culminating in the «Complex», and it goes beyond primordial incidence and mechanical notions, to embark upon intricate concepts which are coloured by «Structural» leanings, until we grasp the ultimate concept in which literature is seen as a «Social Institution»; incorporating an ensemble of values, and which involves, in its turn, a degree of cohesion and qualitative certitude. Thus is revealed the «Sociology of Literature» from a different vision, and thereupon new horizons are opened to literary criticism. Also,

many of the erroneous notions of literature are rectified. Furthermore, the door is left open for reassessment of deeply-rooted theses on «reflection», a technical term which has been abused more by its defenders than by its antagonists.

This «Sociologization» of literature raises crucial questions, especially those of the «stability» of «Reflection», and its «allegoric» significance. Furthermore the usage of a technical term (metaphorically) like the word «mirror», in this context, makes the term itself insidious, since this word (i.e. mirror) can entail both «veiling» the «Sociology of literature», and, at the same time, can prove the contrary (i.e. unveiling). It is this latter point round which the contribution of Guy Bourrelli to this issue of «Fœtus» revolves.

He (Professor Bourrelli is professor of literature at the University of Nancy) refers to an ensemble of «metaphors» which indicate to the analogous relationship between literature and society. Metaphors of this nature are terms like: «representation»; «image»; «reflection»; and «mirror». He elaborates on the latter metaphor, stressing that it is a multi-dimensional «metaphor», and which implies various aspects of relationship between the two sides. Now that we are talking of multi-dimensional relationships, he argues, we are actually experiencing a «vision» of the universe, a «vision» which he strives to distinguish from «ideology». Thus we are enabled to overshoot the naïve concepts on «reflection», until we come to the conflicting dimensions in the domain of literary works. Next, the author dwells upon the works of Jean the French writer, whereby he illustrates the diverse dimensions linking the writer's literary production with the social reality in which he lived. The impression of Jean's ideology which comes out, explicitly, in his notion of enterprises, reveals itself more effectively in the criticism which he launched against industrial capitalism. When other dimensions are highlighted, we are confronted once more by the controversy of «reflection»; for, as a concept, «reflection» is incapable of penetrating deep into some particular works of art, yet it is adequately capable of description in cases of immediate contact.

And thus the question is posed with regards to verse and music, and to the social frame for aesthetic forms, which own relative freedom. One wonders whether there be a kind of relationship between various aesthetic forms in essence and development.

Some protagonists of this last trend, in its contemporary forms, have pointed out that simple assimilation between «change» in literary form and «change» in ideology is non-existent. Furthermore, they stress that literary form is a complex structure of three components at least: in that it is shaped

THIS ISSUE

ABSTRACT

which eventually reveal the meaning of the story. The meaning is related to man's fall from Eden and his incessant attempts to return. The story does not only begin with fear, but continues to face up to it, and ends with a note of hope and positive willingness to restore communications with the «others». The story, thus, becomes like so many other literary works, an aspect of the special relationship between «subject» and «Object», «the ego» and «the Others». Thus, art becomes a sublime form of the dream, since «the ego» unceasingly strives to overcome the chasm separating «the ego» from «the other» and «the subject» from «the object».

This attempt to search for a goal for art, reveals another perspective, which is based on a specific approach. Thus, Dr. Masri Hannourra re-emphasised the precepts of his teacher Dr. Moustafa Souef, as he sees art as an endeavour towards consummation, involving an attempt to bridge the gap between «the ego» and «the Others». The psycho-analysts, thus try to delve into the depths of a work of art, and experimental psychology through the analysis of «Layla and the Wolf» tried to reach these depths. Experimental psychology applies its precepts to Salah Abd el Sabour's poem «The Hanging of Zahran». Dr. Hanourra presents the theoretical basis underlying his premisses, methods and tools. He thus defines «creativity» as an activity involving originality, lucidity, flexibility and sensitivity. «Creativity» is a complex process of diverse phases which are readiness, selection, elucidation and practice. It represents the creator's attempt to escape from the mystery that surrounds him and fetters him and alienates him from the others.

Dr. Hanourra does not limit his work to the analysis of the creative artist's creativity but tries also to carry the argument further, by applying his analytical principles to Salah Abd El Sabour's poem. Thus, these psychological factors constitute the background of the poem «The Hanging of Zahran». This background leaves its imprint on the work, and manifests itself in its cognitive, emotional, aesthetic and social make up. It also denotes its creator's intellectual, cognitive and personal potential and his aesthetic capabilities which cannot be segregated from the socio-economic structure of society. This study also tries to describe the various aspects of the poet's personality and his poetic imagery which reflect the poet's social attitudes and values. As such this study attempts to deal with the obstacles that confront the creator in his creative attempt.

Next we come to Dr. Mohiey el-Din's paper entitled «The value of Reform as envisaged by the creative artist: and approaches to it in some biographies of men of letters» in pursuance of the same method applied to another aspect. The

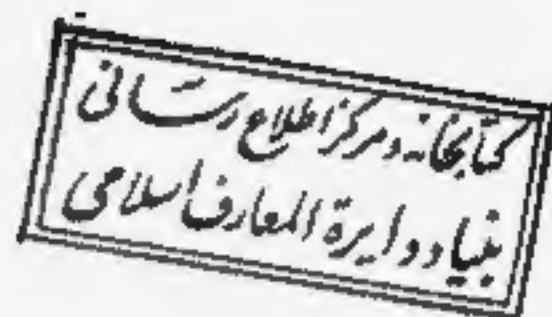
study stresses that when the creative artists are oriented to complex forms that correspond to their desire for the restoration of order, they are only giving expression to an adequate image of integration. Thus creativity becomes a different order, that is backed by the most profound components of the personality which is the system of values. But it is the value of reform that is brought into focus, which is regarded as the value which interprets the permanent feeling of imbalance on the level of the relation between the creative «ego» and the «we». This value interprets the rejection by the creative artist of consummating integration with the others in the predetermined guise, or the solution imposed upon him, or that which prescribes that he yields to «Others» to the elimination of his own personal freedom. It likewise interprets his pursuit of new formula, which dictate his own objectives on the «others» thereby affecting equilibrium from the vantage point of the creative «ego», not the submissive «ego». Therefore, the elements of the value of reform are embodied in the man of letters' consciousness of a wild inner desire which prompts him to the redemption of mankind, and in his consciousness of the world's need for a new order and his urge to find meaningfulness in all that is around him.

This means that there is tension in the context of his relationship, with the «we» and that he is permanently committed to transcending the status quo within this context. These conclusions, however, do not materialize through contemplation or introspection but through experimentation and empirical verification. This measure for the value of reform has to be designed. And then we have access to a statistical world of samples, a battery of text, tables and figures which enable us to confirm the value of reform as a clue to a strong motive which urges him to create a distinct order - an order in which independence merges with truth, dream with the possible and in which freedom triumphs over necessity.

Needless to say, the three preceding studies do not represent all the psychological approaches to the study of literature. But they suffice to elucidate some of its aspects, and to suggest other aspects, above all they argue the importance of the social aspect in the relationship between «ego» and «we» in the creative process. These studies may not stress the social aspect to the extent required by some of us, but this is not its proper object of study, but is peculiar to another approach which is the social approach.

Admittedly the social approach is different from that of the psychological; whereas the latter is concerned with the creative artist and the psychological mechanisms of the creative moment; the former gives precedence to the re-

THIS ISSUE ABSTRACT



Having raised the issue of Tradition in the first issue of *Fuad*, we thought it would be necessary to broach some of the questions which may seem relevant to the issue of Tradition. These questions are concerned with the difficult task that face every critic, that of the selection of an approach. Each approach would constitute a problem on its own, however, the attempt to place each of these discreet approaches within a general framework, would cause a number of other problems and would invite still more questioning. The situation becomes even more problematic, if we take the reader into account. We are forced to respect the reader's prerogative to understand the critics basic approaches, premises and methodologies that dominate the contemporary critical scene.

The present issue of *Fuad*, starts with Dr. Ez el-Din Ismael's editorial entitled «The Methods of Literary criticism: Normative and Descriptive approaches». This editorial is an attempt to trace critical thinking in general, as it wavers between the deductive subjective method and the Inductive objective method. Furthermore, it attempts to present some of the diverse approaches towards the issues of «Literary Value» and the ethical and aesthetic criteria involved therein. It has also tried to elucidate the major changes in the function of contemporary criticism, notable among which is the predominance of scientific and ideological approaches and their tendency to replace the «prescriptivism» with analysis and description. The writer thus considers the feasibility of «the science of literature» and the ideological and methodological difficulties it faces. The conclusions of this editorial are quite similar to those that Lucien Goldmann has already reached in his sociological approach. These conclusions try to establish an equilibrium between the objective and the subjective, thus merging the two major approaches, that have dominated critical thinking throughout its history.

The first major issue to be discussed in this issue is the psychological approach toward the study of literature. This part attempts to discuss two major trends: the psychoanalytic

school which is set forth by Dr. Faraj Ahmed Faraj, and the experimental psychology approach which is adopted by Dr. Masri Hannoura (among other disciples of Dr. Moustafa Souef). The latter school tries, through a specific model for literary creativity to define the value of social reform in literary works.

Dr. Faraj strives to present a psycho-analytic study of «Layla and the Wolf», a story by the Syrian writer Ghatat-el-Saman, published in her collection entitled «the Night of the Outsiders». This study is based on a concept that assumes that psycho-analysis - as a theory of human nature - can reveal the implicit meanings in the depths of any work of art, which represent the deeper aspects of human nature and which cannot be described or even attained otherwise. From this perspective, a literary work becomes a «signifier» for a «signified» underlying a more comprehensive structure that of the «Libido». Thus the interpretation of literary works, depends on the understanding of its surface levels in the light of its deeper structure which takes us into the subconscious.

«Layla and the Wolf» is consequently seen as a guise for what the writer calls «the dialectic of fear, loneliness and alienation». The story is thus regarded as a dream, though it is slightly different. The analysis probes the significance of the functional relations which link various symbolic imagery and



مركز تحقيقات كالمبيوتر علوم اسدى



طابع الحبب الاسوية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

شماره گیت

رده بندی

تاریخ ۲۷/۳/۸۰

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By
General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors
SALAH ABD EL-SABOUR

Editor-in-Chief

Dr. EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Board

Dr. SALAH FADL

Dr. GABIR ASFOUR

Editorial Secretariate

ETIDAL OSMAN

MOHAMMED ABO DOMA

Cover and Lay-out

SAID EL-MESSIRY

Consultants

Dr. Z. N. MAHMOUD

Dr. S. EL-QALAMAWI

Dr. Sh. DAIF

Dr. A. YUNIS

Dr. A. EL-QUTT

Dr. M. WAHBA

Dr. M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQGI

TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Part I

Vol. I

No .2

January 1981

کتابخانه
بنیاد و ایره